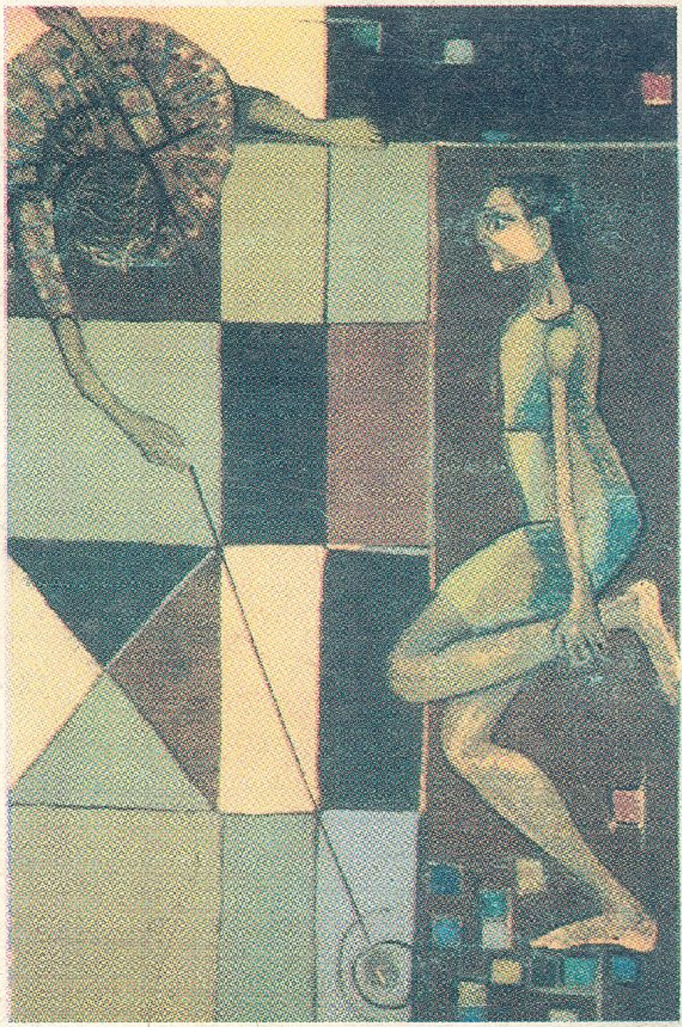
النظرية الأدبية المعاصرة

رامان سلدن



ترجمة: د. جابر عصفور

10
ط2

الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق الترجمة

الهيئة العامة
لقصور الثقافة

١٠
آفاق الترجمة
مارس ١٩٩٦

النظرية الأدبية المعاصرة

(طبعة ثانية)

تأليف : رامان سلدن
ترجمة : د. جابر عصفور

لوحــة الغلاف

للفنانة جاذبية سري

تصميم الغلاف

عمر جهان

آفاق الترجمة

شهرية

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ شارع أمين سامى
القصر العينى - القاهرة
رقم بريدى ١١٥٦١

العنوان الأصلى للكتاب

A Reader's Guide

To Contemporary Literary Theory

By

Raman Selden

The Harvester Press

1985

النظرية الأدبية المعاصرة

هذه ترجمة كاملة لكتاب «دليل القارىء إلى النظرية الأدبية المعاصرة»

A Reader's Guide To Contemporary Literary Theory ·

من تأليف رامان سلدن Raman Selden. وقد صدر عن The Harvester Press عام ١٩٨٥ ، وقد اختزل العنوان ـ في الترجمة ـ إلى «النظرية الأدبية المعاصرة» . ويعمل المؤلف حاليا أستاذا للأدب الإنجليزى في جامعة لانكاستر Lancaster University . وقد صدر له – قبل هذا الكتاب بعام – كتاب بعنوان «النقد والموضوعية» ١٩٨٤ ، وفى العام نفسه الذى صدر فيه هذا الكتاب" نشر عن كلارندون، أكسفورد، بالاشتراك، «الأعمال الشعرية لجون أولدهام». وصدر له عام ١٩٨٨ عن دار لونجمان كتاب من تحريره بعنوان «نظرية النقد – من أفلاطون إلى العصر الحاضر».

تصدير الترجمة

حصلت على هذا الكتاب فى الشهر الذى صدر فيه من عام ١٩٨٥. كنت وقتها منشغلا بالبحث عن كتب تقدم النظريات الأدبية المعاصرة تقديماً موجزاً إلى القارئ العربى. وقد كانت هذه النظريات، خصوصا فى تطوراتها المتلاحقة، تبدو شديدة العسر على الطلاب الذين كنت أقوم بتدريسها لهم، فضلا عن أن نصوص هذه النظريات لم تكن قد ترجم منها شئ إلى اللغة العربية بعد، وكنت - ولا أزال - أرى من الأفضل أن نقدّم تعريف الكاتب الغربى نفسه بنظرياته، وتقديمه لها، فى الوقت الذى نترجم فيه نصوص النظريات، فذلك أفضل من أن يدعى بعضنا تقديم هذه النظريات فى كتب ينسبها إلى نفسه، وهى - بدورها - ليست سوى تلخيص شائه لكتاب أو كتابين أو ثلاثة على الأكثر من الكتب المعروفة لقارئ اللغات الأجنبية. وكان من نتيجة ذلك أن قدمت ترجمة كتاب تيرى إيجلتون، وهو من المداخل الممتازة عن «الماركسية والنقد الأدبى». ونشرت الترجمة عام ١٩٨٥. وفى العام نفسه، نشرت ترجمة «عصر البنيوية» للكاتبة إديث كيرزويل، وهو مدخل نقدى إلى البنيوية وعصرها الذى انتهى.

في هذا السياق، كان اهتمامي بترجمة هذا الكتاب؛ فهو كتاب صغير الحجم، تعليمي المدخل، يصلح للمثقف العادي، والطالب الذي يريد أن يتعرف النظريات الأدبية المعاصرة. وترجمته في أقل من شهر. واتفقت مع سلسلة «عالم المعرفة» على نشره. وتحمس الصديق الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا لمراجعة الكتاب. وكانت الخطة أن أرفق بالكتاب قسما آخر هو مجموعة من الدراسات الأساسية لأصحاب النظريات أنفسهم، بحيث يكون القسم الأول كتاب سلدن والقسم الثاني لأصحاب النظريات التي يتحدث عنها الكتاب، ولكن المرض، وتزاحم الأعباء، كل ذلك عطل المشروع بعد أن أنجز منه الكثير. وبعد أن انتهيت من النصوص التي تكمل المشروع، وجدت أن حجم الكتاب سوف يتضخم. ولذلك رأيت أن من الأفضل إصدار ترجمة الكتاب مستقلة، على أن يعقب ذلك كتاب آخر يحمل النصوص المهمة، ولحسن الحظ قد نشر منها الكثير.

والحق أنني أثناء إقبالي على مراجعة الكتاب قبل دفعه إلى المطبعة، خشيت أن يكون القطار قد فاته، فنحن نعيش في عصر تتزاحم فيه المعرفة، وتتقدم على نحو مذهل، في تراكمها المتدافع. ولكني - بعد الترجمة - وجدت أن هذه الخشية لا مبرر لها بالقياس إلى وضع ما هو متاح أمام القارئ العربي. وهو قارئ لم يكتمل أمامه المشهد النقدي المعاصر الخاص بالنظريات الأدبية.

وعنوان الكتاب الأصلي «دليل القارئ إلى النظرية المعاصرة». وهو دليل جيد بالفعل. فبعد المدخل النظري الذي يطرح فيه المؤلف تأسيسا لكيفية تصنيف النظريات المعاصرة، معتمدا في ذلك النموذج المنهجي الذي تقوم عليه دراسة رومان ياكوبسون لما أسماه «الحدث الكلامي»، يتوجه

المؤلف إلى النظريات المعاصرة نفسها، فيعرض للشكلية الروسية بوصفها «معطف جوجول» الذى تتابعت منه أحلام البحث عن منهج علمى، أو عن تأسيس علم لدراسة الأدب. وتتلاحق النظريات والمداخل، من النظرية الماركسية القديمة قدم «رأس المال» والجديدة جدة كتابات إيجلتون وفردريك جيمسون. والنظريات البنيوية التى تحتل مكانة متواضعة فى الكتاب بعد أن تصاعد موج نظريات ما بعد البنيوية منذ أوائل السبعينيات. والنظريات التى تتوجه إلى القارئ، وأخيرا النقد النسائى.

وأسلوب المؤلف فى العرض أسلوب تعليمى؛ فهو يتوجه بخطابه إلى القارئ العادى، ويعى أنه يحاول إقناع قارئ معاد لهذه النظريات المتدافعة، إما بسبب ألفة القديم، أو بسبب المقولة المضمنة التى تؤكد أن من جهل شيئا عاداه. ولذلك، فإن بساطة العرض ترادف الوضوح، والاختصار يرادف الاقتصاد، والحرص على التعليم يوازى تجنب الدخول فى التفاصيل الفنية الدقيقة التى يعسر فهمها على غير المتخصصين. وإذا أضفنا إلى ذلك المقدمة التى كتبها المؤلف والتى تقدم أطروحة نظرية فى كيفية تقسيم النظريات الأدبية، فضلا عن الوعى النقدى الذى لايفارق المؤلف فى عرض النظريات، والذى لايجعله يتحمس التحمس الأهوج لها (وكم تخسر النظريات المعاصرة من التحمس الأهوج للصديق الجاهل)، أقول إذا أضفنا ذلك تأكدت قيمة الكتاب وجدواه للقارئ العربى المتطلع إلى معرفة جديدة.

والواقع أن الكتاب كله ينطوى على دلالتين مهمتين لابد من تأكيدهما فيما يتصل بالمشهد النقدى المعاصر. أولى هاتين الدلالتين هى التعقد البالغ لهذا المشهد، والتراكم المعرفى المذهل الذى يميزه، والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية الذى يقطعه. إن الأيام القديمة السعيدة التى

كان الناقد يكتفي فيها بقشور من هنا أو هناك قد انتهت إلى الأبد. وناقد هذا العالم المعاصر بقدر ما يلهث وراء المعرفة ككلب يشم روائح صيد، (ومعذرة لهذا التشبيه المنتزع من شعر صلاح عبدالصبور) يكاد يشعر بالعجز الإنسانى أمام مئات الدوريات العامة، وعشرات الدوريات المتخصصة، ومئات الكتب المتدافعة، ومجالات المعارف الجديدة المتدفقة. وتسارع خطى «الأدب» الذى يعالجه هذا الناقد لايقل عن تسارع خطى «النقد» الذى يمارسه؛ إذ بقدر ما يتسع هذا يتعقد ذلك، فهناك «نقد النقد» و«النقد الشارح» وعشرات المجالات التى لم تكن محل اهتمام من قبل. ولاشك أن هذه الخاصية تفرض تعقدا هائلا فى المصطلح النقدى، ووفرة لافتة فى مجالاته، وتنوعا متسارعا فى اتجاهاته، ومن ثم صعوبة أكبر فى ترجمته. وهذا وضع يجعل الناقد العربى الذى يسعى أحياناً إلى متابعة مايحدث فى العالم الواقع على الضفة الأخرى من البحر يشعر بدوار المتابعة الذى لايعصمه منه سوى «الوعى النقدى» الصارم، وتزايد مسؤوليته إزاء واقعه المتخلف بمؤسساته الثقافية التى تعجز ـ إلى الآن ـ عن إصدار مجلة واحدة «معاصرة» متخصصة فى النقد الأدبى.

أما الدلالة الثانية التى ينطوى عليها هذا الكتاب، فهى أن المشهد النقدى المعاصر، قد أخذ يتجاوز سجن «المركزية الأوروبية»، ويتفتح على أفق إنسانى أرحب. إن مؤلف هذا الكتاب ليس إنجليزيا، أو بريطانيا قحا، وأعلام النقد المعاصر فى فرنسا من أصول غير فرنسية، ولنتذكر لوسيان جولدمان، وتزفتان تودوروف، وجوليا كريستيفا. إن المشهد المعاصر مصب تصب فيه تيارات متدفقة من الاتحاد السوفيتى، ابتداءً من حلقة موسكو إلى مدرسة جامعة تارتو، ومن تشيكوسلوفاكيا، حيث دائرة براج التى من أعلامها

موكاروفسكي، ومن رومانيا، ومن جنيف حيث «نقاد الوعي»، ومن أمريكا اللاتينية. وأهم من ذلك أن هذا المشهد لم يعد من إنتاج سكان الشمال، العالم الأول المتقدم، فقد أخذ يسهم في صنعه سكان الجنوب، الوافدون من العالم الثالث (والرابع... إلخ).

وليس أدل على ذلك من الإسهام العربي المعاصر في المشهد النقدي المعاصر، إن كتابات إدوارد سعيد الفلسطيني قد أصبحت قسما من نسيج المشهد النقدي المعاصر في العالم، ويجد القارئ اسمه إلى جوار كتابات فوكو، في تيار مابعد البنيوية داخل هذا الكتاب، وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به عندما كنت جالسا في مكتبة جامعة وسكنسون ـ ماديسون بالولايات المتحدة في يوم من أيام عام ١٩٧٦، وإذا بي أجد عددا ـ من أعداد واحدة من أخطر المجلات النقدية العالمية، وهي مجلة Diacritics التي تصدر عن جامعة كورنيل ـ مخصصا بأكمله لكتابات إدوارد سعيد، بعد صدور كتابه الفذ «بدايات: المقصد والمنهج» عام ١٩٧٥، وقبل صدور كتابه «الاستشراق» بسنوات. وسواء كنا نتحدث عن «بدايات» أو «الاستشراق» أو «النص، العالم، الناقد» أو غيرها من الكتب النقدية التي أصدرها إدوارد فنحن نتحدث عن ناقد هو جزء من حركة النقد العالمي، وحسبنا الإشارة إلى هذه العبارة التي قالها ريتشارد برويري: إن فهم كتاب بدايات لإدوارد سعيد يعني فهم ما يقع الآن من تحولات بالغة الأهمية في النظرية النقدية المعاصرة في أمريكا وأوربا على السواء.

وما ينطبق على إدوارد سعيد الفلسطيني ينطبق على إيهاب حسن المصري، فإسهامه هو الآخر في تيارات ما بعد البنيوية، وكتابات ما بعد الحداثة، يضعه في مكانة مماثلة. إن كليهما ـ سعيد وحسن ـ نموذج للناقد العربي بخاصة، وناقد العالم الثالث بعامة، من حيث الإسهام في المشهد

المعاصر، وما ينطوى عليه هذا المشهد من دلالة تؤكد أن دائرة منتحية لم تعد حكرا على دائرة تحددها نظريات المركزية الزوروبية التقليدية.

وإذا كانت هذه الدلالة الأخيرة تنطوى على معنى، فإن معناها يقترن بالكيفية التى يكتب بها إدوارد سعيد على سبيل المثال، والوعى النقدى الذى يتعامل به مع حضارة الآخر التى ليست حضارته فى آخر المطاف. وأحسب أن الدراسة التى كتبها بعنوان «النص، العالم، الناقد»، وجعلها عنواناً لأحد كتبه، تجيب عن كثير من الأسئلة التى ترتبط بما أشير إليه بعبارة «الوعى النقدى»، فالتعامل مع تراث الأنا وتراث الآخر وحاضره على السواء، والكيفية التى يتحاور بها ابن حزم - فى هذه الدراسة - وبول ريكور، والإشارة إلى ابن جنى وابن مضاء القرطبى إلى جانب الإشارة إلى الثامن عشر من برومير وفوكو، كل ذلك يؤكد أن «الإبداع» ليس طريقه الاتباع، وأن الإسهام فى إنتاج المشهد النقدى العالمى يبدأ بنقده وإعادة النظر فى علاقاته والمشاركة الواثقة (التى لاتنطوى على عقدة دونية) فى الإضافة إليه.

هاتان الدلالتان اللتان تحدثت عنهما لايكشف عنهما هذا الكتاب إلا من حيث هو موضوع لتأويلى الخاص، ومن حيث هو مجال للتأمل بوصفه عينة من المشهد الذى يزدحم بالنظريات الأدبية المعاصرة. لكن الوجه الإيجابى لهاتين الدلالتين لاينبغى أن يلهينا عن سلبيات هذا الكتاب، مادمنا نتحدث عن الوعى النقدى، وهى قليلة بالفعل. وفى تقديرى، أن النموذج النظرى الذى طرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجا بنيويا مفارقا للوعى التاريخى، وهو العيب نفسه الذى يقع فيه النموذج الأصلى الموجود فى اللغويات البنيوية. وكانت النتيجة أن النظريات الأدبية تظل معلقة فى فضاء من علاقات مجردة، محايثة، متجاوزة، على نحو يطرح الأسئلة:

لماذا نشأت؟ ولماذا تغيرت؟ ولماذا تصارعت؟ وكيف تكوّنت؟. وبنيوية هذا النموذج التصنيفى تذكر المتخصص بنموذج آخر شكلى، طرحه م. إبرامز صاحب الكتاب الشهير «المرآة والمصباح: النظرية الرومانسية والتراث النقدى»، من حيث إنها تبحث عن علة «محايثة» تبنى عليها النظريات الأدبية نفسها. ولكن النظريات الأدبية «كلام على كلام» فى نهاية المطاف، فهى ـ بحكم طبيعتها ـ تطرحنا خارجها، وتفضى بنا إلى العالم الذى تولدت عنده والعالم الذى تحاول توليده، وليس سوى المنهج التاريخى بإنجازاته المتطورة، المعاصرة، ما يصلح لتحقيق الغاية الخاصة بعرض هذه النظريات.

ويمكن أن نضيف إلى هذا المأخذ النظرى مأخذا آخر يرتبط بالهدف التعليمى، التنويرى، التثقيفى، الإيجازى، لهذا الكتاب، أعنى أن حرص المؤلف على الاختصار والاقتصاد قد انتهى به إلى نوع من التبسيط وشئ من الغموض. إن التفاصيل الحميمة تختفى كلما تباعدنا عن المشهد، وأشكال الصراع والحوار، وعلاقات التناص بين الكتابات، والدرجات المعقدة من تباين المصطلحات، وخصوصية «القارئ المضمن» أو ما يسميه أحد النقاد المشار إليهم فى الكتاب باسم «المروى عليه»، كل ذلك يختفى من التلخيص الموجز الموجود فى الكتاب. مؤكد أن الغاية التعليمية تبرر ذلك، على نحو ما اعترف المؤلف نفسه، ومؤكد أن الإيجاز يبرر ذلك بالمثل، ولكن يبقى خطر أن يتوهم قارئ متسرع أنه قد تعرف المشهد النقدى المعاصر بعد أن يفرغ من قراءة هذا الكتاب. وإلى هذا القارئ ينبغى أن نتوجه بالتحذير، فنحن إزاء دليل، مجرد دليل، وقيمة الدليل ـ أنه يثير الرغبة فى التعرف الحقيقى والقراءة الجادة لما هو موضوع الدليل. ولحسن الحظ، فقد أصبح من المتاح الآن بين أيدينا مجموعة طيبة من المترجمات التى تساعد، فى

مجال واحد على الأقل هو مجال البنيوية أو ما بعدها بقليل. وقد لعبت دار «توبقال» التي يسهم فيها محمد بنيس دورا حاسما في ذلك، ينبغي أن نذكره لها بالتقدير.

أما عن الترجمة التي قمت بها، فقد كنت حريصا على أداء المعنى قبل اللفظ، متبعا في ذلك تقاليد تراثية، أوجزها البهاء العاملي في كتابه «الكشكول» عن الصلاح الصفدي، قال:

«وللترجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وماتدل عليه من المعنى، فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينتقل إلى الأخرى كذلك حتى يأتي على جملة مايريد تعريبه، وهذه الطريقة رديئة لوجهين: أحدهما أنه لايوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع الكلمات اليونانية، ولهذا وقع خلال التعريب كثير من اليونانية على حالها. والثاني أن خواص التركيب والنسب الإسنادية لاتطابق نظيرها من لغة أخرى دائما. وأيضا يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات. الطريق الثاني في التعريب طريق حنين بن إسحق والجوهري وغيرهما، وهو أن يأتي المترجم الجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها. وهذا الطريق أجود. ولهذا لم تحتج كتب حنين بن إسحق إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية لأنه لم يكن قيما بها

بخلاف كتب الطب والطبيعي والإلهي، فإن الذى عربه منها لم يحتج إلى إصلاح».

ولقد اتبعت فى الترجمة «هذا الطريق الأجود»، فحرصت على المعنى وليس على التطابق الحرفي بين التراكيب. وكان ذلك مثار خلافات متكررة بينى والصديق الكبير فؤاد زكريا حول أسلوب الترجمة. وأحسب أنه لم يقتنع ببعض حججى الخاصة. ولكن المؤكد أن مراجعته الفصول: الأول والثانى والرابع والمقدمة من هذا الكتاب قد أفادتنى كل الإفادة، فقد منحت الترجمة مزيدا من الدقة، والسلاسة، فله عميق تقديرى وشكرى على مافعل. ولقد أضفت إلى الكتاب هوامش شارحة. وعموما، فإن كل مايجده القارئ فى أسفل المتن من هوامش فهو للمترجم، فالكتاب الأصلى لاتوجد به هوامش، ولقد حرصت على عدم الإكثار منها حتى لاتتناقض والغاية التثقيفية للكتاب، إلا فى المواضع التى فرضتها الضرورة.

وإذا كان لفؤاد زكريا الشكر على ما أضافه إلى الترجمة، فإن لطلابى فى السنة النهائية من قسم اللغة العربية ـ آداب القاهرة ـ تقدير خاص، فلقد قرأت معهم بعض فصول الكتاب فى دروس الترجمة، وكانت لتعليقاتهم وأسئلتهم وشكاواهم أثرها فى تبسيط أسلوب الترجمة، كى يصبح قريبا من كل الأفهام. فإليهم أهدى هذا الكتاب أملا فى مستقبلهم، وأملا فى أن ينفتحوا على آفاق النظريات المعاصرة وينفضوا عنهم ماتراكم على أذهانهم من صدأ نظريات قديمة، لن تقودهم إلا إلى مزيد من التخلف.

جابر عصفور

الدقى. نوفمبر ١٩٩٠

مقدمة

لم يكن لدى القراء العاديين للأدب بل نقاده المحترفين إلى عهد قريب أى مبرر يدفعهم إلى الانشغال بتطورات النظرية الأدبية؛ فقد كانت النظرية تبدو مجالا تخصصيا أثيريا، لا يشغل سوى قلة من الدارسين فى أقسام الدراسات الأدبية، وكانت هذه القلة - فى واقع الأمر - تتألف من فلاسفة يدعون أنهم نقاد للأدب، وكانت المناقشات الأدبية تتجه إلى القارئ العام، سواء اتخذت شكل عروض للكتب فى الصحافة أو المجالات الفنية التى تقدمها أجهزة الإذاعة والتليفزيون. وافترض أغلب النقاد ما افترضه الدكتور جونسون من أن الأدب العظيم كان عالميا دائما، يعبر عن حقائق عامة في الحياة الإنسانية. ومن ثم، فإن القراء لايحتاجون إلى معرفة مخصوصة أو لغة نقدية متميزة. وظل النقاد يتحدثون حديثا عاما مريحا عن تجربة الكاتب الشخصية، والخلفية الاجتماعية التاريخية للعمل الأدبى، وعن الأهمية الإنسانية للأدب العظيم، و«عبقرية» الخيال والجمال الشاعرى فيه. بكلمات أخرى، كان النقد يتحدث عن الأدب دون أن يعكر صفو الصورة التى لدينا عن العالم، أو الصورة التى لدينا عن أنفسنا بوصفنا قراء، ولكن ذلك كله بدأ فى التغير منذ أواخر الستينيات.

فخلال السنوات الخمس عشرة الماضية تقريبا انشغل طلاب الأدب بما بدا أنه سلسلة من التحديات المستمرة لإجماع الرأى العام. ومما زاد الأمر سوءاً أن الضجة الغريبة التى صحبت هذه التحديات كان أغلبها وافدا من الخارج، ولنا ـ نحن الإنجليز ـ خبرة خاصة فى الاستخفاف بالمنتجات الفكرية الثقيلة التى يصدرها إلينا غيرنا من أقطار القارة الأوروبية، فنحن عادة نشكو من عسر فهم المنظرين الألمان، أو نشكو من العقلانية المستحكمة لأقرانهم الفرنسيين، وذلك بطريقة تدعم تعصبنا الثقافى وتضع الغزاة موضع الدفاع عن النفس.

وقد احتلت «البنيوية» العناوين الرئيسية للأخبار عندما رفضت جامعة كمبردج عام ١٩٨٠ تعيين كولين ماك ـ كيب ColinMacabe فى وظيفة ثابتة فى سلك الهيئة التدريسية. ونبهت احتجاجات البنيويين ومن والاهم كتاب البحوث الأدبية فى كمبردج إلى وجود دخيل تسلل إلى مخدع الدكتور ف. ر. ليفز فى كليته الأم Alma Mater. ونشر الملحق الأدبى بصحيفة التيمز فى حينه عددا خاصا عن الفضيحة وخلفيتها الثقافية. ولابد أن القراء العاديين قد ازدادوا حيرة حول «البنيوية» بأكثر مما كانوا عليه قبل أن تتيح حادثة ماك ـ كيب الفرصة للمنظرين ليبسطوا آراءهم على الجمهور. ولم تؤد الآراء التى بسطت إلا إلى تأكيد الأهواء المتأصلة، فقيل بوجود مسحة ماركسية فى بنيوية ماك ـ كيب، وقيل إن مدخله البنيوى ليس سوى نقد للبنيوية من منظور ما بعد البنيوية، وإن التأثير الغالب على عمله مصدره بنيوية التحليل النفسى التى رادها الفيلسوف الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan.

ولقد قررت النهوض بعبء المهمة الثقيلة لكتابة دليل للقارئ في هذا الموضوع؛ لأني أومن ـ أساسا ـ أن الأسئلة التي طرحتها النظرية الأدبية الحديثة مهمة بالقدر الذي يبرر الجهد في توضيحها، فالعديد من القراء قد أخذ يشعر ـ الآن ـ أن ما ألفه من رفض للنظرية من منطلق الازدراء لم يعد مقنعا، وأخذ يرغب في أن يتعرف على وجه الدقة هذا الذي يطلب منه رفضه، والمؤكد أن أية محاولة لتقديم خلاصة موجزة للمفاهيم المعقدة الشائكة لأية نظرية سوف تفقد النظرية نفسها الكثير من قوتها وحيويتها، وتتركها فريسة أضعف لأنياب الشكاكين، ولكني افترضت أن رغبة القارئ في تعرف الموضوع واهتمامه به ستجعله مستعدا لأن يدفع مقابلا عابرا، على سبيل التمهيد، لتذوق أعمق وأقوى للنظريات الأصلية. ولابد لي من الاعتراف بأني وقعت في بعض التبسيط البالغ، من أجل أن أقول الكثير من الأفكار في القليل من الصفحات، وآمل أن لايضل القارئ طريقه في الفهم بسبب الإيجاز الذي لم يكن منه مفر، أو بسبب التعميمات الشاملة. ولقد ألحقت بكل فصل قائمة إضافية متدرجة للقراءة، يتمكن معها القارئ من متابعة وجهات النظر المختلفة للموضوع بمستويات مختلفة من الصعوبة.

ولكن لماذا نؤرق أنفسنا بالنظرية الأدبية؟ ألا يمكن ببساطة أن ننتظر إلى أن تهدأ الضجة القائمة؟ إن الدلائل تشير إلى أن التحولات نحو الاهتمام بالنظرية قد آتت أكلها، وستظل باقية لاتمس في المستقبل المنظور؛ فقد صدرت مجلات علمية جديدة ووضعت مقررات دراسية جديدة، وعقدت مؤتمرات عديدة تخصصت في مناقشة القضايا النظرية، ولا ينبغي لنا أن ندهش إذا انعكس هذا الوعي النقدي الجديد على الجيل الجديد من مدرسي الأدب، أما كيف يؤثر ذلك كله في تجربتنا وفهمنا للقراءة والكتابة

على السواء، فهذا مايتضح إذا لاحظنا ـ أولا ـ أن التركيز على النظرية يتجه إلى تقويض مفهوم القراءة بوصفها نشاطا «بريئا»، فنحن لانعود قادرين على التقبل الساذج لـ «واقعية» الرواية أو «صدق» القصيدة، إذا طرحنا على أنفسنا أسئلة تتعلق بتركيب المعنى فى القصة أو حضور الإيديولوجيا فى الشعر. وقد يتعلق بعض القراء بأوهامهم وينتحبون على ضياع البراءة. ولكن هؤلاء القراء لايستطيعون ـ إذا كانوا جادين حقا ـ تجاهل القضايا العميقة التى طرحها منظرو الأدب البارزون فى السنوات الأخيرة. ثانيا: إن الطرائق الجديدة فى النظر إلى الأدب يمكن أن تضفى حيوية جديدة على علاقتنا بالنصوص الأدبية، بدلا من أن يكون لها تأثير على قراءتنا لها.

وبطبيعة الحال، فإن النقد الأدبى لن يقدم شيئا ذا بال للقارئ إذا لم يكن هذا القارئ ـ أصلا ـ راغبا فى تأمل الكيفية التى يقرأ بها. وإذا ظن قراء آخرون أن النظريات والمفاهيم لاتفعل شيئا سوى القضاء على عفوية إستجابتهم إلى الأعمال الأدبية، فإنهم يتناسون أن الخطاب «العفوى» عن الأدب يعتمد اعتمادا لاواعيا على التنظير الذى خلفته الأجيال السابقة، فحديثهم عن «الشعور» و«الخيال» و«العبقرية» و«الإخلاص» و«الواقع» حافل بالتنظير الجاف الذى ثبته الزمن فأصبح جزءا من لغة الإدراك العادى. وإذا أردنا إن نكون مغامرين مكتشفين فى قراءتنا للأدب، فإن علينا أن نكون مغامرين بالقدر نفسه فى تفكيرنا عن الأدب.

والمرء يمكنه أن يفكر فى النظريات الأدبية المتنوعة من منظور ما تطرحه من أسئلة حول الأدب؛ إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب، أو زاوية العمل الأدبى، أو زاوية القارئ، أو زاوية مانطلق عليه عادة اسم «الواقع». وبالطبع، فإننا لن نجد منظراً للأدب يعترف بتحيز منظوره،

وإنما يحاول أن يضع بقية وجهات النظر المغايرة فى إطار المدخل الذى يختاره. ويمكن أن يساعدنا المخطط البيانى[1] التالى الذى وضعه رومان ياكوبسون Roman Jakobson لتحديد عناصر التوصيل اللغوى فى التمييز بين وجهات النظر المتباينة:

سياق

رسالة

مخاطِب ــــــــــــــــ اتصال ــــــــــــــــ مخاطَب

شفرة

فعملية التوصيل اللغوى تقوم على مُخاطِب هو مرسل يرسل رسالة إلى المخاطب المستقبل للرسالة، وتستخدم الرسالة شفرة (هى عادة لغة يعرفها كل من المخاطب والمخاطب) . وللرسالة سياق (أو مشار إليه)، كما أنها تنتقل عبر اتصال (أو وسيط كالكلام الحى، أو التليفون، أو الكتابة) . ويمكن لنا أن نحذف عنصر «الاتصال» من هذا المخطط عند مناقشة الأدب، لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظرى الأدب، فهو يحدث عادة بواسطة

---

(١) هذا المخطط صاغه ياكوبسون فى دراسة شهيرة، أصبحت من أهم وثائق البنيوية، بعنوان: «تعقيب ختامى، اللغويات والشعرية»، وقد ألقاها فى مؤتمر عقد فى جامعة أنديانا ١٧ – ١٩ أبريل ١٩٥٨، وذلك بوصفها تعقيبا من لغوى بناظر تعقيب ناقد أدبى، وكان رينيه ويليك، وقد نشر بحث ياكوبسون، لأول مرة، بالإنجليزية، ضمن أعمال المؤتمر، فى كتاب بعنوان الأسلوب: فى اللغة Style in Language من إعداد توماس سيبيوك Tomas A. Sebeok عن مطبعة الـ M.I.T فى الولايات المتحدة عام ١٩٦٠. وقد صدرت ترجمة عربية لهذا البحث، ضمن كتاب «قضايا الشعرية»، أعدها محمد الولى ومبارك حنون، ونشرتها دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٨.

الكلمة المطبوعة (إلا فى حالة المسرح)، وعندئذ يمكن صياغة مخطط ياكوبسون فى إطار النظرية الأدبية على النحو التالى:

سياق
كاتب   كتابة   قارئ
شفرة

وقد خص ياكوبسون كل عنصر من عناصر المخطط بوظيفة لغوية على هذا النحو:

إشارية
انفعالية   شعرية   طلبية
شارحة

فإذا اتخذنا وجهة نظر المخاطب، تركز الانتباه لدينا على الاستخدام الانفعالى للغة، أما إذا انطلقنا من زاوية السياق فإن الاهتمام سوف ينحصر فى الاستخدام الإشارى للغة.. إلخ. كذلك، فإن كل نظرية من النظريات الأدبية تتجه بدورها إلى التركيز على وظيفة بعينها دون غيرها. وإذا ماتناولنا النظريات الأساسية التى سنناقشها، أمكننا أن نضعها بيانيا على هذا النحو:

الماركسية
الرومانسية   الشكلية   التركيز على القارئ
البنيوية

ذلك لأن النظريات الرومانسية تركز على عقل «الكاتب» وحياته، ويركز نقد القارئ (النقد الفينومينولوجى) على تجربة «القارئ»، أما النظريات الشكلية فتركز على طبيعة الكتابة نفسها معزولة عن كل ما عداها، وينظر

النقد الماركسي إلى السياق الاجتماعي والتاريخي بوصفه شيئا أساسيا، وتلقى النظرية الأدبية للبنيوية بثقلها على الشفرات التي نستخدمها في بناء المعنى. ومع هذا، فإن كل مدخل لايتجاهل - في أحسن حالاته - بقية الأبعاد من عملية التوصيل الأدبي، فالنقد الماركسي - على سبيل المثال - يدرج الكاتب والمتلقي والنص معا ضمن منظور اجتماعي عام. أما النقد المرتكز على موقف الحركات التحررية النسائية (الذي عالجته في الفصل الأخير من هذا الكتاب) فلا محل له في المخطط البياني الذي طرحته، لأن هذا النقد ليس «مدخلا» بالمعنى المنهجي الذي ينطبق على الأنواع الأخرى من النظريات، وإنما هو نقد يحاول القيام بتفسير جديد شامل لكل المداخل من موقف ثوري متميز.

وأخيرا، فإني لا أسعى في هذا الكتاب إلى تقديم صورة شاملة للنظريات النقدية الحديثة، وإنما سعيت إلى أن أقدم دليلا يساعد في تعرف أهم الاتجاهات البارزة المثيرة للتحدي، فلقد استبعدت على سبيل المثال نقد الأسطورة[٢] الذي يقوم على تاريخ طويل متنوع، ويتضمن أعمال كتاب من أمثال جيلبرت موري Gilbert Murray، وجيمس فريزر James Frazer ومود بودكين Maud Bodkin ، كارل يونغ Carl Jung ونورثروب فراي Northrop Frye ، إذ يبدو لي أن نقد الأسطورة لم يقتحم التيار الأساسي للثقافة الجامعية (الأكاديمية) أو الشعبية ولم يتحد المسلمات القائمة بالدرجة نفسها من القوة التي تحدثها بها النظريات التي سوف نعرض لها.

---

(٢) يمكن للقارئ الذي لايعرف الإنجليزية، أن يتابع صورة من هذا النقد في كتاب «الأسطورة والرمز» الذي ترجمه (ترجمة ممتازة) جبرا إبراهيم جبرا، وصدر عن وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣.

الفصل الأول

النزعة الشكلية الروسية

النزعة الشكلية الروسية(*)

قد لايبدو النقد الذى خلفته الشكلية الروسية غريبا فى أعين طلاب الأدب الذين نشأوا فى ظل تيار النقد الجديد[1] الأمريكى الإنجليزى، بتركيزه على «النقد العملى» والوحدة العضوية للنص، فالنقد الجديد يشبه الشكلية الروسية فى السعى إلى استكشاف الخصوصية الأدبية للنصوص. وكلا النوعين من النقد يرفض النزعة الروحانية المترهلة التى غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية فى أواخر أيامها، ويفضلان اتخاذ موقف تجريبى وتفصيلى من القراءة. ولكن الشكليين الروس كانوا أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية، وأكثر انشغالا بوضع أساس «علمى» لنظرية الأدب. أما النقاد الجدد، فقد جمعوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوى المتميز للنصوص تأكيدا

***هناك ترجمة متاحة لبعض نصوص هذه النزعة، بعنوان «نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلانيين الروس» من إعداد إبراهيم الخطيب، وقد نشرت فى الرباط بالمغرب عام ١٩٨٢ .**

(١) تيار النقد الجديد New Criticism شاع فى الولايات المتحدة منذ منتصف العشرينيات وأخذ اسمه الاصطلاحى عام ١٩٤١ حين كتب جون كرو رانسوم كتابه «النقد الجديد» الذى يدرس فيه كتابات ريتشاردز وإمبسون وإليوت ونترز. ومن خصائص هذا التيار الاهتمام بالعمل الأدبى بوصفه كيانا مستقلا فى ذاته، لا يمت بصلة إلى شئ آخر. وقد كان كتاب «ما (هو) الأدب» الذى أصدره رشاد رشدى فى بداية الستينيات تلخيصا لأفكار هذا التيار.

للانفصال بين المعنى الأدبى والتصورات العقلية المنطقية، إذ إن التركيب المعقد للقصيدة بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة، استجابة لايمكن اختزالها فى عبارات منطقية أو تلخيصات نثرية. وقد ظل مدخل هؤلاء النقاد إلى الشعر مدخلا إنسانى النزعة فى المقام الأول على الرغم من تركيزهم على «*القراءة الدقيقة المتعمقة*» للنصوص الشعرية، فقد انتهى كلينث بروكس Cleanth Brooks – على سبيل المثال – إلى أن القصيدة تجسد «النزاهة والبصيرة والفكر بأوسع مجاليه، «شأنها فى ذلك شأن كل شعر عظيم». أما الشكليون الروس الأوائل فقد نظروا إلى «المضمون» الإنسانى (من انفعالات وأفكار و«واقع» بوجه عام) نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وتجعل منه مجرد سياق يتيح «الوسائل» الأدبية أن تؤدى عملها .

صحيح أن الشكليين المتأخرين عدلوا عن هذا الفصل الحاد بين الشكل والمضمون كما سنرى فيما بعد، ولكن يظل من الصحيح أن الشكليين بوجه لم يخلعوا على الشكل الجمالى تلك الدلالة الأخلاقية الثقافية التى خلعها عليه النقاد الجدد. لقد كان الشغل الشاغل للشكليين هو أن يحددوا (بروح علمية) نماذج تصورية وفرضيات تفسر الكيفية التى تنتج بها «الوسائل الأدبية» تأثيرات جمالية (إستطيقية، والكيفية التي يتميز بها «الأدبى» عن «غير الأدبى» على الرغم من اتصاله به. وإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنسانى، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة.

التطور التاريخى للشكلية:

كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل ثورة ١٩١٧ بواسطة جماعتين، الجماعة الأولى حلقة موسكو اللغوية التى تأسست عام ١٩١٥ ،

والجماعة الثانية هي «أوبوياز» Opojaz (اختصار للعبارة الروسية «جمعية دراسة اللغة الشعرية») التي بدأت نشاطها عام ١٩١٦. وإذا كان رومان ياكوبسون Roman Jakobson (الذي أسهم بعد ذلك في تأسيس حلقة براغ اللغوية عام ١٩٢٦) هو الشخصية القيادية للمجموعة الأولى، فقد كان فيكتور شكلوفسكي وبوريس إيخنباوم Boris-Eikenbaum أبرز الجماعة الثانية، أما قوة الدفع الأولى التي حركت هذه الجماعة وتلك فقد جاءت من مجموعة المستقلين «الذين اتجهت جهودهم الفنية قبل الحرب العالمية اتجاها معاديا للثقافة البرجوازية «المتدهورة»، خصوصا ما اقترنت به هذه الثقافة من بحث روحي منغلق على الذات لدى الحركة الرمزية في الشعر والفنون البصرية على السواء. فلقد سخر المستقبليون من الوضع الصوفي المنطوي الذي انتهى إليه شعراء من أمثال بروسوف Briousy الذي ألح على أن الشاعر «حامي حمى الأسرار الخفية»، وهكذا نجد مايكوفسكي Maya-Kovsky–الشاعر المستقبلي المنطلق– يؤكد أن موطن الشعر ليس«المطلق»، وإنما هو المادية الصاخبة لعصر الآلة. ولكن علينا أن نلاحظ أن المستقبليين كانوا لايختلفون عن الرمزيين في موقفهم العدائي من «الواقعية»، فشعار «الكلمة المكتفية بنفسها» الذي تبناه المستقبليون كان يعني تركيز الانتباه على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات، بوصفه شيئا يتميز بذاته عن قدرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء. ولقد اندفع المستقبليون وراء الثورة وأكدوا دور الفنان بوصفه منتجا (ينتمي إلى الطبقة العاملة) لموضوعات مصنعة.. وأعلن دمتريف Dmitriev «أن الفنان قد أصبح الآن رجل بناء وتقنية، قائدا ورئيس عمال». ووصل «التشييديون» Constructivists بهذه الأفكار إلى مداها المنطقي، فدخلوا المصانع بالفعل ليضعوا نظريتهم في «إنتاج الفن» موضع الممارسة العملية.

من هذه الخلفية، انطلق الشكليون فى إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهارته الحرفية. صحيح أنهم تجنبوا البلاغة الثورية (البروليتارية) للشعراء والفنانين، ولكنهم استبقوا نظرة آلية نوعا إلى العملية الأدبية، ولم يكن شكلوفسكى أقل حدة فى نزعته المادية من ماياكوفسكى، بل إن تعريفه المشهور للأدب على أنه «حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التى يستخدمها» يلخص أبلغ تلخيص هذه المرحلة الأولى من الشكلية.

ولم يواجه الشكليون أية مصاعب فى تطوير أعمالهم بحرية فى البداية، حين كان الاتحاد السوفيتى منشغلا عنهم بالحرب الأهلية، والتدخلات الخارجية، وما ترتب عليها من أزمات اقتصادية واجتماعية. ولكن انتقادات تروتسكى Trotsky النافذة فى كتابه «الأدب والثورة» (١٩٢٤) كانت إيذانا ببداية مرحلة دفاعية جديدة للشكلية الروسية، وهى مرحلة بلغت ذروتها فى أطروحات ياكوبسون ـ تنيانوف Jacobson - Tynyanov (١٩٢٨). وينظر بعض الدارسين إلى التطورات اللاحقة بوصفها مؤشرا على هزيمة الشكلية الخالصة وإذعانا للأوامر الاجتماعية الشيوعية، ولكنى أعتقد أن ماشعر به الشكليون من ضرورة وضع البعد الاجتماعى فى الاعتبار قد أنتج ـ قبل أن تنتهى الحركة الشكلية حوالى عام ١٩٣٠ نتيجة الرفض الرسمى لتوجهاتها ـ بعضا من أفضل أعمال هذه الفترة، خصوصا كتابات مدرسة باختين Bakhtin التى وصلت بين التقاليد الشكلية والماركسية وصلا مثمرا، مهد الطريق أمام التطورات اللاحقة؛ فقد انتقل نمطها الأقرب إلى البنيوية، أعنى النمط الذى استهله ياكوبسون وتنيانوف، إلى تشيكوسلوفاكيا، واستمر متصلا فى «حلقة براغ اللغوية» بوجه خاص، إلى أن انقطع نشاط هذه الحلقة بسبب النازية. فهاجر بعض أعضائها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وعلى رأسهم رينيه ويليك René Wellek ورومان ياكبسون اللذان كان لهما أثرهما العميق فى تطورات «النقد الجديد» طوال الأربعينيات والخمسينيات.

الفن من حيث هو وسيلة[٢]:

أدى تركيز الشكليين على التقنية إلى تناول الأدب على أنه استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة «العملية» وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب. ويمكن للمرء أن يطبق هذه الفكرة في يسر بالغ على شاعر مثل جيرار مانلى هوبكنز Gerard Manley Hopkins، فلغته «صعبة» على نحو تلفت به الانتباه إلى نفسها بوصفها لغة أدبية. ولقد اتجه الشكليون الأوائل إلى التوحيد بين صفة «الأدبية» وصفة «الشاعرية»، ولكن من السهل أن يكشف المرء عن عدم وجود لغة أدبية في جوهرها، فحين أفتح رواية توماس هاردى «تحت الشجرة الخضراء» بطريقة عشوائية، أقرأ: «كم ستمكث؟» «ليس طويلا، انتظر وتحدث إلى». وليس في هذه الكلمات بالقطع أي سبب لغوى يدفعنا إلى النظر إليها بوصفها كلمات «أدبية»، والسبب الوحيد الذى يجعلنا نقرأها على أنها أدبية، لا على أنها فعل من أفعال التوصيل، هو أننا نقرأها داخل مانعده عملا أدبيا. وسوف نرى أن تنيانوف Tynyanov وغيره من الشكليين قد طوروا فهما لصفة الأدبية أكثر مرونة من ذلك، يؤدى إلى تجنب هذه المشكلة.

إن مايميز الأدب عن اللغة «العملية» Practical هو أنه حصيلة عملية «بناء» يقوم بها الأديب. ولقد عالج الشكليون الشعر بوصفه الاستخدام

---

(٢) هناك ترجمة لبحث فيكتور شكلوفسكى الذى تستعير هذه الفقرة عنوانه، وقد صدرت بعنوان «الفن باعتباره تكنيكا» ترجمة وتقديم عباس التونسى ومراجعة حسن البنا، مجلة «ألف»، القاهرة (العدد الثانى)، ربيع ١٩٨٢.

الأدبى الأمثل للغة؛ فالشعر «لغة منتظمة فى كل نسيجها الصوتى»، والإيقاع أهم العوامل فى بنائه، خذ مثلا هذا السطر من المقطوعة الثانية فى قصيدة الشاعر جون دون Donne «معزوفة ليلية فى عيد القديس لوسياس»: (For I am every dead thing). إن أى تحليل شكلى سيلفت الانتباه إلى الدفقة الإيامبية Iambic Impulse الضمنية (المؤكدة فى السطر المناظر من المقطوعة الأولى وهو (The Sunne is Spent and now his flask). وفى هذا السطر من المقطوعة الثانية فإن توقعنا الصوتى يحبطه المقطع المسقط مابين "dead" و "Thing"، فندرك الانحراف عن المعيار، وذلك مايحدث التأثير الجمالى للسطر. وسوف يلاحظ التحليل الشكلى ـ بالمثل ـ فوارق أكثر رهافة فى الإيقاع، تنتجها الفوارق التركيبية بين السطرين (إذ يحتوى السطر الأول ـ على سبيل المثال ـ وقفة Caesura قوية تقطع سير الإيقاع بينما لاتوجد وقفة فى السطر الثانى)، فالشعر يمارس عنفا منضبطا على اللغة العملية، ومن ثم يحرفها بطريقة تجذب انتباهنا إلى طبيعتها التى يقوم الشاعر ببنائها.

ولقد كان فيكتور شكلوفسكى أبرز الأصوات فى المرحلة الشكلية الأولى بتنظيراته الحيوية الجسورة المتأثرة بالحركة المستقبلية، وإذا كان الرمزيون قد نظروا إلى الشعر بوصفه تعبيرا عن اللامتناهى، أو عن نوع من الحقيقة غير المنظورة، فإن شكلوفسكى تباعد عن هذه الشطحات، وازداد اقترابا من الواقع، ساعيا إلى تحديد التقنيات التى يستخدمها الكتاب لإحداث تأثيرات ملموسة.

ويستخدم شكلوفسكى للتعبير عن واحد من أكثر مفاهيمه جذبا للانتباه مصطلح «التغريب» (بالروسية Ostranenie) ويذهب إلى أننا لانستطيع الحفاظ على نضارة إدراكاتنا للموضوعات، فمطالب الوجود «العادى» تحتم

على الإدراكات أن تصبح آلية الوقع automatised (مصطلح متأخر) إلى حد بعيد، أما رؤية وردزورث البريئة التى تحفظ للطبيعة «روعة الحلم ونضارته» فلا تمثل الوضع المعتاد للوعى الإنسانى. ومهمة الفن، تحديدا، هى أن يعيد إلينا الوعى بالأشياء التى أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومى المعتاد. ولكن من المهم أن نؤكد أن الشكليين يختلفون عن الشعراء الرومانسيين فى هذا الجانب، ذلك لأن الشكليين لم يكونوا معنيين بالإدراكات نفسها بقدر ما كانوا معنيين بالوسائل التى تنتج أثر «التغريب». ويوضح شكلوفسكى ذلك فى دراسته «الفن تقنية» (١٩١٧) بقوله:

«إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هى إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية فى ذاتها ولابد من إطالة أمدها. **فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية».** (التأكيد لشكلوفسكى).

ولقد كان الشكليون شغوفين بالاستشهاد بكتابات اثنين من كتاب القرن الثامن عشر هما لورنس شتين Laurence Sterne وجوناثان سويفت Jona- than Swift . ويوضح توماشفسكى Tomashevsky كيفية استخدام وسائل التغريب فى رواية «رحلات جلفر» لسويفت على النحو التالى:

«لكى يقدم جلفر صورة ساخرة للنظام السياسى الاجتماعى فى أوروبا... فإنه يحدث سيده (الحصان) عن عادات الطبقة الحاكمة فى المجتمع الإنسانى. ولأنه مضطر لأن يقول كل شئ بأقصى درجة من الدقة، فإنه ينزع قشرة العبارات المزوقة والتقاليد الزائفة التي تبرر

أشياء كالحرب والنزاع الطبقى والتآمر البريطانى وغيره. وعندما تغدو هذه الموضوعات عارية من أى تبرير لفظى، ومن ثم يفارقها طابعها المألوف، فإنها تتجلى بكل بشاعتها. وهكذا فإن نقد النظام السياسى وهو مادة غير أدبية ــ يوجد فنيا ويدمج تماما فى القص».

قد تبدو هذه العبارات للوهلة الأولى كأنها تركز على مضمون الإدراك نفسه («البشاعة فى «الحرب»، «النزاع الطبقى»)، ولكن ما يهم توماشفسكى فى حقيقة الأمر هو التحويل الفنى للمادة غير الأدبية. فالتغريب يغير من استجابتنا إلى العالم، ولكنه لا يفعل ذلك إلا بإخضاع إدراكاتنا المعتادة لعمليات الشكل الفنى.

ويلفت شكلوفسكى الانتباه، فى دراسته لرواية «ترسترام شاندى» للورنس ستيرن، إلى الطرائق التى يتم بها تغريب الأحداث المألوفة بواسطة الإبطاء والإطالة والقطع. ذلك لأن هذه التقنية فى إرجاء الأحداث أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباهنا، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا وبذلك نسقط عنها الألفة، فحالة السيد «شاندى» الذى يستلقى قانطا فى سريره، بعد سماعه خبر تحطم أنف ابنه ترسترام، كان يمكن أن توصف وصفا تقليديا بقولنا: «انطرح حزينا فى سريره». ولكن ستيرن اختار أن يزيل الطابع المألوف عن حالة السيد شاندى فقال:

«ارتمى على الفراش، وراحة يده اليمنى تتلقى جبينه وتغطى أغلب عينيه، وتغوص مع رأسه برفق (بينما تراجع مرفقه إلى الوراء) إلى أن لمس أنفه الدثار. وتدلى ذراعه الأيسر جامدا إلى جانب السرير، وأصابعه متكئة على مقبض حوض الغرفة».

ولهذا المثال أهميته فى أنه يوضح لنا كيف أن إزالة (إسقاط) الألفة لا تؤثر، فى كثير من الأحيان، فى الإدراك ذاته، وإنما يقتصر تأثيرها على

الطريقة التى يعرض بها هذا الإدراك، ذلك لأن مايقوم به ستيرن من إبطاء لوصف حالة شاندى، لا يأتينا باستبصار جديد لطبيعة الحزن ولا بإدراك جديد لحالة مألوفة، وإنما يكتفى بتقديم لغوى أشد حدة وتأثيرا، فما يثير إعجاب شكلوفسكى ـ وهو يصف هذا التركيز على عملية التقديم اللغوى بأنه «إماطة اللثام» Lying bare عن تقنية الأديب ـ هو ـ على وجه التحديد ـ عدم اهتمام ستيرن بالإدراك بمعناه غير الأدبى.

وقد يجد العديد من القراء مايثير سخطهم فى رواية ستيرن، بسبب إشاراتها المستمرة إلى بنيتها الروائية. ولكن شكلوفسكى يرى أن قيام رواية بإماطة اللثام عما تصطنعه من وسائل خاصة، هو أهم عمل «أدبى» تستطيع هذه الرواية أن تقوم به.

ولقد أحدثت فكرتا «التغريب» و«إماطة اللثام» أثرا مباشرا فى مفهوم برخت المشهور عن «فعل التغريب»، فشارك برخت الشكليين الروس موقفهم العدائى الصريح من المبدأ الكلاسى الذى كان ينادى بضرورة أن يخفى الفن عملياته الفنية («الفن هو أن تخفى الفن» ars celare artem)(٣) ذلك لأن الأدب عندما يقدم على أنه وحدة متجانسة منسجمة من الخطاب، أو تمثيل طبيعى للواقع، فإنه يغدو فى نظر برخت عملية مخادعة ورجعية سياسية، فمن الممكن فى مسرح برخت أن تقوم ممثلة ـ على سبيل المثال ـ بأداء دور شخصية رجل، لكى تسقط الألفة عن الدور وتقضى على السمة الطبيعية فيه، فتدفع المشاهدين ـ بتغريبها للدور ـ إلى الانتباه اليقظ لنوعية الذكورة فى الدور. ولكن الاستخدامات السياسية الممكنة لمثل هذه الوسيلة

---

(٣) من أوفيد، بجماليون.

لم تكن تخطر ببال الشكليين الذين ظل اهتمامهم كله منصبا على التقنية في ذاتها.

القص: Narrative

كان شعراء المأساة الإغريق يستقون مادتهم من القصص المأثورة التي تتكون من سلسلة من الأحداث، مما جعل أرسطو يعرف الحبكة Mythos في القسم السادس من «فن الشعر» بأنها «ترتيب الأحداث الواقعة». وتتميز الحبكة تميزا واضحا عن القصة التي يمكن أن تكون أساسا لها، فالحبكة هي التنظيم الفني للأحداث التي تصنع قصة. وكانت التراچيديا الإغريقية تبدأ عادة بعملية استرجاع، هو استعادة موجزة للأحداث التي وقعت من الحكاية قبل تلك الأحداث التي اختيرت من أجل الحبكة. أما في «إنيادة» فرجيل و«الفردوس المفقود» لميلتون فإننا نجد أنفسنا منغمسين مرة واحدة في معمعة الأحداث in medias res، بينما تقدم الأحداث السابقة من القصة تقديما فنيا في مراحل متباينة من الحبكة في شكل قص استرجاعي غالبا، كأن يقص إنياس سقوط طروادة على ديدو في قرطاج، أو يحكي رافائيل عن الحرب التي حدثت في السماء لآدم وحواء في الفردوس.

ويحتل التمييز بين «الحبكة» و«الحكاية» مكانا متميزا في نظرية الشكليين الروس عن القص، فهم يؤكدون أن «الحبكة» (sjuzet) هي التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية، أما القصة أو «الحكاية» fabula فهي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارع الذي ينظمها. ولكن مفهوم «الحبكة» لدى الشكليين كان أكثر ثورية من مفهومها الأرسطي، على نحو ماتكشف لنا دراسة شكلوفسكي عن لورنس ستيرن. فالحبكة في «ترسترام شاندي»

ليست مجرد ترتيب لأحداث القصة، بل هى أيضا كل «الوسائل» المستخدمة للتدخل فى مجرى القص وإبطائه، فالاستطرادات والحيل الطباعية وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها (التقديم، الإهداء، إلخ)، والأوصاف المسهبة - كلها وسائل تركز انتباهنا على شكل الرواية. وهكذا فإن الحبكة فى هذه الحالة هى، بمعنى معين، انتهاك الترتيب الشكلى المتوقع للأحداث. وعندما يقوم ستيرن بهذا الإحباط للترتيب المألوف للحبكة، فإنه يلفت انتباهنا إلى «الحبك» نفسه من حيث هو موضوع أدبى، ولذلك فإن نظرة شكلوفسكى إلى الحبكة هى نظرة مختلفة عن المفهوم الأرسطى تماما، ذلك لأن الحبكة الأرسطية المحكمة ينبغى أن تقدم لنا الحقائق الأساسية المألوفة فى الحياة الإنسانية، مما يستلزم كونها ممكنة الحدوث فى الواقع، وتتسم بنوع من الحتمية، أما عند الشكليين فكثيرا ماكانت نظرية الحبكة ترتبط بمفهوم «التغريب»، فالحبكة تمنعنا من النظر إلى الأحداث على أنها نمطية مألوفة.

التحفيز(٤) Motivation

أطلق بوريس توماشفسكى Boris Tomashevsky على أصغر وحدة من الحبكة اسم «الحافز» Motif(٥) الذى يمكن فهمه بوصفه عبارة مفردة أو

---

(٤) المصطلح يشير إلى نظام الأنساق الذى يبرر إدراج حوافز معينة أو إدراج مجموعها.

(٥) كلمة motif مصطلح موسيقى، وتعنى - بالتقريب - «اللحن المميز»، وقد استخدمها ڤاجنر بمعنى اللحن الموجه Leitmotiv [بالألمانية]، أى أن كل شخصية فى الدراما الموسيقية لها لحن معين، يظهر مع هذه الشخصية ويدل على وجودها. وهى مستخدمة فى المسرح والسينما عند الحديث عن «موتيفة»، إلخ. ولكن معناها فى هذا السياق أقرب إلى «الموضوع الموجه» أو «الوحدة الموجهة».

فعلا مفردا. وهو يميز بين الحافز «المقيد» والحافز «الحر». أما الأول فهو الحافز الذى تتطلبه الحكاية أو القصة، بينما الثانى هو حافز غير أساسى من وجهة نظر الحكاية أو القصة. ولكن إذا نظرنا إلى الأمر من المنظور الأدبى فإن الحوافز الحرة تغدو موضع تركيز الفن. وعلى سبيل المثال، فإن الوسيلة التى تجعل رفائيل يروى قصة الحرب فى السماء هى حافز حر، لأنها ليست جزءا من الحكاية المطروحة، ولكن هذا الحافز أكثر أهمية من الناحية الشكلية بالقياس إلى حكاية الحرب نفسها، ذلك لأنه حافز يتيح لميلتون إدماج الحكاية فى حبكته الشاملة بطريقة فنية.

هذه النظرة تقلب رأسا على عقب المفهوم التقليدى الذى يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضمون، فمن الواضح أن الشكليين ينظرون، بطريقة معكوسة، إلى أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها إلى الواقع على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على عناصر خارجية غير أدبية اسم «التحفيز» Motivation. وفى رأى شكلوفسكى، فإن رواية «ترسترام شاندى» فريدة فى بابها لأنها خالية تماما من التحفيز، فالرواية مصنوعة صنعا كاملا من وسائل شكلية تميط اللثام عن نفسها.

وأكثر أنماط «التحفيز» شيوعا هو ماندعوه باسم «الواقعية»، فمهما كانت الكيفية التى يتركب بها العمل من الناحية الشكلية فإننا نظل نتوقع منه، فى كثير من الأحيان، أن يمنحنا الإيهام «بالواقع» ونتوقع من الأدب أن يكون «مطابقا للحياة» وربما أزعجتنا الشخصيات أو الأوصاف التى لاتطابق توقعنا المعتاد لما يكون عليه العالم بالفعل. ومن هنا، فإننا حين

نلاحظ غياب التحفيز الخارجى، فإننا نطلق أحكاما مثل: «إن الرجل الذى يحب لايسلك على هذا النحو» و«أبناء هذه الطبقة لايمكن أن يتحدثوا بتلك الطريقة». ولكننا ـ من ناحية أخرى ـ يمكن أن نألف أمورا مستحيلة وممتنعة من شتى الأنواع، كما أوضح توماشيفسكى. بمجرد أن نتعلم قبول مجموعة جديدة من الأعراف، فنحن لانلتفت ـ على سبيل المثال ـ إلى الطريقة المستحيلة التى يتم بها إنقاذ الأبطال من الموت وهم على وشك أن يقتلوا بأيدى الأشرار، فى قصص المغامرات.

ولقد أصبح موضوع «التحفيز» موضوعا بالغ الأهمية فى عدد كبير من النظريات الأدبية اللاحقة، وقد لخص جوناثان كوللر الموضوع كله تلخيصا بارعا بقوله:

> «إن تمثّل شئ أو تفسيره يعنى وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التى تتيحها الثقافة. وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشئ بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طبيعيا».

ولايتوقف إبداع البشر فى إيجاد طرائق لإضفاء معنى على أكثر ألوان الخطاب أو الكتابة عشوائية أو فوضوية، فنحن لانقبل أن يظل «النص» غريبا عنا أو نائيا عن أطرنا المرجعية، ونلح على «تطبيع» Naturalising هذا النص ومحو «نصيته»، وإذا واجهنا صفحة مليئة بصور أدبية واضحة العشوائية فإننا نؤثر القيام بتطبيع هذه الصور، فنعزوها إلى عقل مضطرب، أو ننظر إليها على أنها تعبير عن عالم مختل النظام، بدل أن نتقبل اختلال نظامها على أنه أمر غريب يتأبى على التفسير. ولاشك أن الشكليين قد استبقوا الفكر البنيوى وما بعد البنيوى، عن طريق الاهتمام بسمات النصوص التى تقاوم

عملية التطبيع المستمرة. فلقد رفض شكلوفسكى تفسير الاضطراب الغريب لرواية «ترسترام شاندى» بكونه تعبيرا عن عقل ترسترام الملتوى، ولفت الانتباه بدلا من ذلك إلى «الأدبية» Literariness الملحة للرواية، تلك الأدبية التى تقاوم التطبيع (ومع ذلك لاتستطيع أن تتوقاه فى آخر الأمر).

العنصر المهيمن The dominant

ولقد أدرك الشكليون ـ تدريجيا ـ أن الوسائل الأدبية ليست من قبيل القطع الثابتة الجاهزة التى يمكن للمرء أن يحركها كما يشاء داخل اللعبة الأدبية، ذلك لأن قيمة هذه الوسائل ومعناها يتغير بتغير الزمان والسياق. وما أن وصل الشكليون إلى هذا الإدراك حتى تراجع مفهوم «الوسيلة» Device بوصفه المفهوم الرئيسى. ولقد كان لهذا التحول أثر بعيد المدى؛ إذ لم يعد الشكليون يلزمون أنفسهم بالرفض المطلق للمضمون. بل أصبحوا قادرين على إدماج مبدأهم الرئيسى ـ مبدأ التغريب ـ فى صميم نظريتهم، أى أنهم بدلا من أن يضطروا إلى الحديث عما يقوم به الأدب من تغريب للواقع، أصبحوا قادرين على الإشارة إلى مايقوم به الأدب من تغريب لنفسه، العناصر «الداخلة» فى العمل الأدبى يمكن أن تصبح من قبيل الروتين الآلى، أو يمكن أن تغدو ذات وظيفة جمالية إيجابية. والوسيلة نفسها يمكن أن يكون لها وظائف جمالية مختلفة فى أعمال أدبية مختلفة، أو يمكن أن تغدو آلية تماما. مثال ذلك أن الألفاظ المهجورة أو الترتيب اللاتينى للكلمات، يمكن أن يؤدى وظيفة ساخرة فى أهجية، أو يغدو مبتذلا بوصفه من مألوف «اللغة الشعرية». وفى الحالة الأخيرة، لايدرك القارئ الوسيلة من حيث هى عنصر وظيفى؛ إذ تنطمس ملامحها بالطريقة نفسها التى تغدو

بها الإدراكات الحسية المألوفة آلية تؤخذ مأخذ التسليم. وتعنى النظرة تناول الأعمال الأدبية من حيث هى أنساق متحركة، تبنى عناصرها فى علاقات، بحيث يحتل بعضها موضع الصدارة وبعضها يصبح مجرد خلفية، فإذا «انطمس» عنصر من العناصر وتراجع إلى الوراء (كالألفاظ العتيقة مثلا) فإن عناصر أخرى يمكن أن تبرز إلى الأمام، وتصبح عنصرا مهيمنا (كالحبكة أو الإيقاع مثلا) فى نسق العمل الأدبى. ولقد توقف ياكوبسون عند مفهوم «العنصر المهيمن» عام ١٩٣٥ بوصفه مفهوما لدى المدرسة الشكلية، وحدده بأنه «العنصر الذى يحتل البؤرة من العمل الفنى: فهو الذى يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها».

وأكد ياكوبسون ـ بحق ـ الطابع غير الآلى لهذه النظرة إلى التقنية الفنية، فالعنصر المهيمن هو الذى يمنح العمل بؤرة تبلوره، وييسر وحدته أو نظامه الكلى Gestalt، بل إن فكرة التغريب نفسها تتضمن معنى التغير والتطور التاريخى، إذ بدل أن يبحث الشكليون عن حقائق سرمدية تجمع الأدب العظيم كله فى قانون مفرد، اتجهوا إلى فهم تاريخ الأدب بوصفه ثورة دائمة واحدة، على نحو غدا معه كل تطور جديد بمثابة محاولة لرفض الألفة الجامدة والاستجابة المعتادة. كذلك فإن هذا الفهم الحركى (الدينامى) للعنصر المهيمن أتاح للشكليين سبيلا نافعا لتفسير التاريخ الأدبى، على نحو غدت معه الأشكال الأدبية لاتتغير أو تتطور بطريقة عشوائية بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، فثم تحول دائم فى العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعرى. وأضاف ياكوبسون إلى ذلك فكرة طريفة مؤداها أن النظرية الأدبية، فى عصور معينة، يمكن أن يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبى، فقد كان العنصر المهيمن على شعر

عصر النهضة الأوروبية نابعا من الفنون البصرية. وتوجه الشعر الرومانسي صوب الموسيقى، أما العنصر المهيمن في الواقعية فكان فن القول. ولكن أيا كان العنصر المهيمن فإنه ينظم بقية العناصر في العمل الفردى، فيقدم عناصر على غيرها في الاهتمام الجمالي، أو يتراجع بعناصر ربما كانت من قبل في المقدمة بوصفها مهيمنة في أعمال أدبية تنتمى إلى عصور سابقة. ومايتغير - في نهاية الأمر - ليس عناصر النسق (التركيب، الإيقاع، الحبكة، الألفاظ، إلخ) ولكن «وظيفة» عناصر بعينها أو مجموعات من العناصر، فعندما كتب الكسندر بوب - على سبيل المثال - الأبيات التالية في التهكم على شخصية العاكف على الكتب القديمة، فقد كان يعول على هيمنة قيم الوضوح النثرى لتعينه على تحقيق غرضه[٦]:

«من هو، المحنى في صومعته،
ذو الوجه الجهم، الذى تعلوه غبرة الكتب،
عيناى تتمليان العالم العلامة
الذى يقتات مزق ورق الكتابة، ويدعى السيد دودة الكتب».

إن استخدام لغة تشوسر، ونظام الكلمات عنده، بطريقة عفى عليها الزمن، هو أمر يتقبله القارئ على الفور بوصفه تحذلقا فكاهيا. ولكن هذا الأسلوب نفسه كان يستخدمه إدموند سبنسر في عصر سابق دون أن يوحى بأية نبرة ساخرة، أى أن تغير العنصر المهيمن لايمارس تأثيره داخل نصوص أدبية بعينها فحسب بل داخل عصور أدبية معينة أيضا.

---

(٦) لاتظهر الترجمة - للأسف - الاستخدام اللغوى الذى يتجلى في الأصل.

مدرسة باختين[٧]:

فى الحقبة المتأخرة من الشكلية، ظهر مايسمى بمدرسة باختين التى جمعت جمعا مثمرا ما بين الشكلية و الماركسية. ولما كان التحقق من أسماء المؤلفين الحقيقيين لمجموعة من الكتب الأساسية فى هذه المدرسة مسألة محل خلاف، فليس أمامنا سوى أن نشير إلى الأسماء التى ظهرت على صفحات العناوين الأصلية لهذه الكتب كأسماء ميخائيل باختين Mi-Khail Bakhtin وبڤل ميدڤيدڤ Pavel Medvedev وڤالينتين فولوشينوڤ Valentin Voloshinov. ولقد ظلت هذه المدرسة شكلية فى اهتمامها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية ولكنها تأثرت تأثرا عميقا بالماركسية فى إيمانها بأن ـ اللغة ـ لايمكن فصلها عن الإيديولوجيا. هذه الصلة الوثيقة بين اللغة والإيديولوجيا جذبت الأدب فورا إلى المجال الاجتماعى والاقتصادى ـ وهو موطن الإيديولوجيا. ولكن نظرة مدرسة باختين إلى الأدب تتباعد عن الفرضيات الماركسية التقليدية حول الإيديولوجيا، لأنها ترفض معالجة الإيديولوجيا بوصفها ظاهرة ذهنية خالصة، تنشأ انعكاسا للبنية التحتية المادية (الواقعية) الاجتماعية والاقتصادية، فالإيديولوجيا لاتنفصل عن وسيطها اللغة فى مدرسة باختين، أو كما يوضح فولوشينوف الأمر بقوله «إن الوعى نفسه لاينشأ ويغدو حقيقة لها كيانها المستقل إلا فى التجسد المادى للعلامات». إن اللغة التى هى نسق علامات ينبنى اجتماعيا هى نفسها واقع مادى.

---

(٧) هناك أكثر من ترجمة عربية متاحة لأعمال باختين، منها:
ـ قضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى، ترجمة جميل نصيف التكريتى ومراجعة حياة شرارة، بغداد ١٩٨٦ ـ الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة ١٩٨٧.

ولم تكن مدرسة باختين مهتمة باللغويات التجريدية التى أصبحت أساس البنيوية فيما بعد، بل كانت مهتمة باللغة ـ أو الخطاب ـ من حيث هى ظاهرة اجتماعية. ولقد كان الاستبصار الأساسى الذى توصل إليه فولوشينوف هو أن «الكلمات» علامات اجتماعية فعالة دينامية، قادرة على تقبل معان ودلالات مختلفة، لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة، فى المواقف الاجتماعية والتاريخية المختلفة. وهاجم اللغويين الذين بحثوا اللغة بوصفها موضوعا للبحث جامدا، محايدا، ساكنا (بما فيهم دى سوسير). ورفض تماما الفكرة التى تسلم بوجود «تلفظ أحادى الجانب جاهز معزول، مفصول عن سياقه اللغوى والفعلى، لايقبل أى نوع ممكن من أنواع الاستجابة الفعالة، وإنما يقبل الفهم السلبى فحسب». وقد تترجم اللفظة Slovo بـ «الكلمة»، ولكن مدرسة باختين تستخدم هذه اللفظة بنبرة اجتماعية قوية (تجعلها أقرب إلى التلفظ Utterance أو «الخطاب» Dis-course فى المصطلح المعاصر)، فالعلامات اللغوية مضمار للصراع الطبقى المستمر الذى تحاول فيه الطبقة الحاكمة ـ دائما ـ تضييق معانى الكلمات وصنع علامات اجتماعية «أحادية النبرة». ولكن «تعدد النبرة»، الذى هو سمة حيوية وأساسية للعلامات اللغوية، يغدو واضحا فى أوقات الاضطراب الاجتماعى، عندما تتصادم المصالح المتباينة للطبقات وتتقاطع على أرض اللغة.

ولقد كان ميخائيل باختين هو الذى قام بتطوير النتائج المترتبة على هذه النظرية الدينامية إلى اللغة، وطبقها على النصوص الأدبية. ولكنه لم يعالج الأدب بوصفه انعكاسا مباشرا للقوى الاجتماعية، كما قد يتوقع المرء، بل أبقى على اهتمام شكلى الطابع بالبنية الأدبية، وكشف عن الكيفية التى تم

بها التعبير عن الطبيعة الدينامية للغة فى أنواع معينة من التراث الأدبى. ولم يركز اهتمامه على الطريقة التى تعكس بها النصوص الأدبية المجتمع أو المصالح الطبقية، بل على الطريقة التى تصاغ بها اللغة بحيث تقاوم السلطة وتحرر الأصوات المخالفة. وأنسب وصف لموقف باختين أنه لغة تحررية، فهو موقف يحتفى أبلغ الاحتفاء بالكتاب الذين تتيح أعمالهم أقصى درجة من الحرية للأنساق المختلفة من القيمة، والذين لايفرضون سلطتهم على البدائل المخالفة. ولقد كان باختين معاديا للنزعة الستالينية إلى حد بعيد. أما كتابه الممتاز فهو «مشكلات شعرية دوستوفيسكى»[(٨)] (١٩٢٩) الذى قدم فيه مقارنة جريئة بين روايات تولستوى وروايات دوستوفيسكى، فنلاحظ أننا لانسمع الأصوات المتباينة فى روايات تولستوى إلا وهى خاضعة خضوعا صارما لهدف المؤلف المتحكم، على نحو لانواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب، هى الحقيقة التى يراها المؤلف. وأطلق باختين على هذا النمط من الروايات مصطلح النمط «الوحيد الصوت»، أو «المونولوجى» للرواية، وذلك فى مقابل النمط المضاد الذى يمثل شكلا جديدا «متعدد الأصوات»، أو «الديالوجى»، الذى طوره دستوفيسكى حيث لا توجد أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التى تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولايمتزج وعى هذه الشخصيات المختلفة بوعى المؤلف، أو تذعن الشخصيات لوجهة نظره، بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها، فهى «ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب بل ذوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة فى الوقت نفسه». ويستكشف باختين فى هذا الكتاب، وفى كتابه اللاحق

---

(٨) سبقت الإشارة إلى ترجمته بعنوان «قضايا الفن الإبداعى عند دوستوفسكى» وهى ترجمة غير دقيقة لكلمة Poetics التى تقابل الفن الإبداعى فى الترجمة العربية.

عن رابليه، الاستخدام الباعث على التحرر، والمؤدى فى أحيان كثيرة إلى الثورة، لأشكال متعددة من «الديالوج» أو «الحوار» فى الثقافة القديمة والوسيطة وثقافة عصر النهضة.

وتؤدى مناقشة باختين لظاهرة «الكرنفال»[٩] Carnival إلى تطبيقات مهمة على نصوص معينة، وكذلك على تاريخ الأنواع الأدبية، فالاحتفالات المرتبطة بالكرنفال احتفالات جماعية شعبية، ينقلب فيها التراتب الهرمى رأسا على عقب (فيغدو الحمقى عقلاء والملوك شحاذين)، وتختلط الأضداد (الحقيقة والوهم، النعيم والجحيم)، وينتهك المقدس وتعلن «نسبية منتشية» تبسط نفسها على كل الأشياء، فيتحطم كل ما هو سلطوى جامد أو جهم، ويتفكك، ويصبح موضوعا للهزؤ والسخرية. هذه الظاهرة الاجتماعية، الشعبية الداعية إلى التحرر والمتحررة فى الوقت نفسه، كانت ذات أثر فعال فى آداب عصور متباينة، لكنها أصبحت عنصرا مهيمنا على نحو خاص فى عصر النهضة الأوروبية. ويستخدم باختين مصطلح «الكرنفالية» Carnivalisation لوصف أثر ظاهرة الكرنفال فى تشكيل الأنواع الأدبية. وتتمثل بواكير الأشكال الأدبية الكرنفالية فى «محاورات سقراط» و«الهجائيات المينبية». أما «محاورات سقراط» فكانت فى أصلها أقرب إلى فورية الحوار الشفاهى، حيث ينظر إلى كشف الحقيقة على أنه

(٩) ربما كانت أقرب لكلمة Carnival – الفرنسية الأصل – هى «المهرجان الاحتفالى»، ولكننى أثرت عدم الترجمة حفاظا على دلالتها الخاصة فى نقد باختين، حيث يقترن معناها بالاحتفاء بتعدد الأصوات، وانطلاقها الذى لا يجعل لصوت سلطانا على غيره من الأصوات، كأننا إزاء «مولد» ينقلب فيه التراتب الهرمى للعلاقات والطبقات والأعراف.

إماطة اللثام عنها، من خلال تبادل الآراء ، لا على أنه مونولوج (حديث منفرد) متسلط. صحيح أن المحاورات السقراطية(١٠) وصلتنا فى أشكال أدبية مصقولة هذّبها أفلاطون، ولكن بعض هذه «النسبية المنتشية» للكرنفال ظلت باقية فى الأعمال المكتوبة، برغم بعض التخفيف الذى طرأ على سمة البحث الجماعى، حيث تتصادم وجهات النظر، دون تراتب هرمى صارم للأصوات يفرضه المؤلف. ويلاحظ باختين أن صورة سقراط «المعلم» تبرز فى المحاورات الأفلاطونية الأخيرة، وتحل محل الصورة الكرنفالية لسقراط المحرض الذى يستثير المحاجة، ويولد الحقيقة من الآخرين بدل أن يكون هو صاحب هذه الحقيقة.

أما فى «الأهجية المينبية» Menippean satire(١١) فإن المستويات الثلاثة، وهى العالم العلوى (الأولمبى) والسفلى والأرضى، تعالج كلها تبعا لمنطق الكرنفال، ففى العالم السفلى - على سبيل المثال - تتلاشى اللامساواة السائدة بين البشر على الأرض، ويفقد الأباطرة تيجانهم ويلتقون بالشحاذين لقاء الأنداد. ويستجمع دستوفسكى كل التقاليد المتعددة للأدب الكرنفالى،

---

(١٠) فى الجزء الخاص بمنهج الحوار، فى الدراسة التى كتبها فؤاد زكريا، عن جمهورية أفلاطون، ذكر شيئا مشابها لهذا عندما حلل طبيعة الاختلاف بين الحوار السقراطى المباشر، المتكافئ، والحوار الأفلاطونى، المكتوب، الذى يعرض فيه المؤلف نفسه جميع وجهات نظر المتحاورين.

(١١) الأهجية المينبية نسبة إلى الطراز الهجائى الساخر الذى ابتدعه الشاعر اليونانى مينبوس Menippos فى القرن الثالث قبل الميلاد، وطوره الشاعر الرومانى ماركوس فارو Marcus Varro فى القرن الأول قبل الميلاد، وذلك فى أهاجيه التى أطلق عليها اسم الأهاجى المينبية Saturae Menipeae التى تخلط الجد بالهزل، وتمزج الشعر بالنثر، والتى كانت بداية تقاليد انتهت بما عرف باسم «الأهجية المينبية» La Satire Ménippée فى فرنسا فى العقد الأخير من القرن السادس عشر.

فحكايته العجيبة «بوبوك» (١٨٧٣) تكاد تكون أهجية مينبية خالصة، ففيها مشهد للمقبرة، يبلغ ذروته في تصوير غريب «الحياة قصيرة خارج الحياة»، يعيشها الموتى في المقبرة، حيث يتمتع الموتى ـ قبل أن يفقدوا وعيهم الدنيوى تماما ـ بفترة أشهر قليلة، يتحررون فيها من كل التزامات الحياة المعتادة وقوانينها، على نحو يستطيعون معه كشف ما في داخلهم في حرية صارخة لاقيد عليها. ويعلن البارون كلينفتش، «ملك» الجثث عن ذلك بقوله: «أريد منكم جميعا أن تقولوا الحقيقة.. وإذا كان من المستحيل أن يحيا الناس على الأرض دون كذب، لأن الحياة والكذب مترادفان، فإننا هنا سوف نقول الحقيقة على سبيل المزاح». هذا المشهد ينطوى على بذرة الرواية «متعددة» الأصوات التي تتحرر فيها الألسنة لتنطق على نحو يقلب الأوضاع ويحدث فينا صدمة، دون أن يتدخل الكاتب بين الشخصية الروائية والقارئ.

ويثير باختين مجموعة من الموضوعات المحورية التي طورها المنظرون اللاحقون، فقد نظر الرومانسيون والشكليون ـ قبل باختين ـ إلى النصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية، أو أبنية متكاملة، يضم القارئ نهاياتها السائبة ـ آخر الأمر ـ في وحدة جمالية. ولكن كشف باختين عن الخاصية الكرنفالية في الأدب يخفف من حدة هذه النزعة العضوية التي سلم بها السابقون عليه، ويدعم الفكرة (اللاحقة) القائلة بأن الأعمال الأدبية الأساسية يمكن أن تكون متعددة المستويات مستعصية على الاتحاد. وذلك منظور يترك المؤلف في وضع أقل هيمنة بكثير من حيث علاقته بكتاباته، ويحول فكرة الهوية الفردية إلى فكرة إشكالية، على نحو تغدو معه الشخصية مراوغة، وهمية، ملتوية. ويشكل هذا الرأى استباقا لأحد العناصر الرئيسية

التى يهتم بها النقد قريب العهد، القائم على التحليل النفسى، وإن كان على المرء أن لايبالغ فى ذلك، وينسى أن باختين حافظ بقوة على اعتقاده بأن القدرة الفنية للكاتب تظل هى المسيطرة، فعمله لايتضمن التشكك الجذرى فى دور المؤلف على نحو ما نرى فى عمل رولان بارت Roland Barthes أو غيره من البنيويين. ومع ذلك، فإن باختين يشبه بارت فى «إيثاره» الرواية متعددة الأصوات، ويشبهه فى تفضيل الحرية و«اللذة» Pleasure على السلطة و«اللياقة» Decorum، بل إن هناك نزوعا لدى النقاد قريبى العهد إلى تناول النص متعدد الأصوات، وغيره من ألوان النص «التعددى»، بوصفه النص القاعدة وليس النص الاستثناء، أعنى أن هؤلاء النقاد يتناولون النصوص متعددة الأصوات على أنها أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص أحادية المعنى (المونولوجية). وقد يروق ذلك القراء المحدثين الذين نشأوا على قراءة جيمس جويس وصموئيل بيكت، ولكن علينا ملاحظة أن باختين وبارت يطرحان تفصيلات تنبع من توجهاتهما الاجتماعية والإيديولوجية. ومع ذلك تبقى حقيقة أن باختين استهل خطا مثمرا من التطور بتأكيده انفتاح النصوص الأدبية وعدم ثباتها.

الوظيفة الجمالية :

ناقشنا من قبل انتقال النزعة الشكلية من فكرة شكلوفسكى عن النص بوصفه مجموعة من الوسائل إلى فكرة تنيانوف عن النص بوصفه نسقا وظيفيا، ويمكن أن نضيف أن ذروة هذا الانتقال تمثلت فى البيان المعروف باسم أطروحات ياكوبسون ـ تنيانوف (١٩٢٨)، فقد كانت هذه الأطروحات رفضا للشكلية الآلية، ومحاولة لتجاوز منظورها الأدبى الضيق

عن طريق محاولة تحديد العلاقة بين «المتتالية الأدبية»(النسق) وغيرها من أنواع «المتتالية التاريخية» Historical Series. وقد أكدت هذه الأطروحات أن الكيفية التي يتطور بها النسق الأدبي تاريخيا لايمكن فهمها دون فهم الكيفية التي تؤثر بها الأنساق الأخرى في هذا النسق، وتحدد ـ جزئيا ـ مساره التطوري ومن جهة أخرى، ألحت هذه الأطروحات على أن السبيل الأسلم لفهم الترابط بين الأنساق إنما يبدأ من ضرورة الاهتمام «بالقوانين الكامنة» للنسق الأدبي. وبرغم الطبيعة التجريدية الصارمة لهذه الأطروحات فإنها تطرح برنامجا للبحث يثير الإعجاب ـ برنامجا لم يتابعه الباحثون إلى الآن.

ولقد واصلت «حلقة براغ اللغوية» التي تأسست عام ١٩٢٦ المدخل البنيوي وعملت على تطويره، فأكد موكاروفسكي Mukarovsky-على سبيل المثال ـ أن من الحمق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي، وتبنى نظرة تنيانوف الديناميكية إلى الأبنية الجمالية، فاهتم كل الاهتمام بالتوتر الدينامي بين الأدب والمجتمع في أي إنتاج فني وتتصل أكثر أفكار موكاروفسكي أهمية بما يسميه «الوظيفة الجمالية»، تلك الوظيفة التي يؤكد أنها ليست مقولة جامدة ثابتة، بل مقولة متحركة الأبعاد، دائمة التحول؛ ذلك لأن الموضوع الواحد يمكن أن تكون له وظائف متعددة فيما يقول موكاروفسكي، فالكنيسة ـ مثلا ـ يمكن أن تكون مكانا للعبادة وعملا من أعمال الفن في آن. والحجر يمكن أن يكون حاجزا لباب أو قذيفة أو مادة بناء أو موضوعا لتذوق فني. والأزياء علامات شديدة التعقيد يمكن أن تكون لها وظائف اجتماعية وسياسية وشهوية وجمالية. وفي وسعنا أن نلحظ هذه القابلية للتنوع ذاتها في المنتجات الأدبية، فالخطبة السياسية،

والسيرة الذاتية، والرسالة، والكلمة الدعائية، يمكن أن تنطوى كلها ـ أو لا تنطوى ـ على قيمة جمالية فى المجتمعات والعصور المتباينة. وهكذا فإن محيط دائرة «الفن» متغير على الدوام، ويرتبط ارتباطا ديناميا ببنية المجتمع.

لقد تبنى نقاد ماركسيون، فى الآونة الاخيرة، استبصار موكاروفسكى هذا لكى يثبتوا التأثيرات الاجتماعية للفن والأدب، فنحن لانستطيع أبدا أن نتحدث عن الأدب كما لو كان مجموعة ثابتة من الأعمال الأدبية، أو مجموعة متعينة من الوسائل، أو كمية ثابتة من الأشكال والأنواع، بل إن إضفاء شرف القيمة الفنية على موضوع أو نتاج، هو فعل اجتماعى، لاينفصل فى آخر المطاف عن الإيديولوجيات السائدة. وآية ذلك أن التغيرات الاجتماعية الحديثة قد أنتجت موضوعات لم يكن لها من قبل وظائف فنية، ولكننا أصبحنا ننظر إليها بوصفها موضوعات فنية قبل كل شئ. وأمامنا الوظيفة الدينية للأيقونات المسيحية، والوظيفة المنزلية للآنية الإغريقية، والوظيفة العسكرية للدروع ـ هذه الوظائف أصبحت ثانوية بالقياس إلى الوظيفة الجمالية الأساسية فى الأزمنة الحديثة. كذلك، فإن ما يختاره الناس على أنه فن «جاد» أو ثقافة «رفيعة» إنما هو أمر خاضع ـ بالمثل ـ للقيم المتغيرة، فموسيقى الجاز التى كانت فيما مضى مجرد موسيقى محصورة فى المواخير والحانات قد أصبحت فنا جادا، برغم أن أصولها الاجتماعية «الدنيا» مازالت تثير الخلاف حول تقييمها. من هذا المنظور، لايعود الفن والأدب من قبيل الحقائق السرمدية بل يقبل كلاهما دائما تعريفات جديدة، فالطبقة المهيمنة فى كل حقبة تاريخية لها تأثيرها المهم فى تحديد الفن، وكلما نشأت اتجاهات جديدة حرصت هذه الطبقة عادة على إدماجها فى عالمها الإيديولوجى.

إن نظريات باختين وأطروحات ياكوبسون وتنيانوف وأعمال موكاروفسكى كلها إنجازات تتجاوز الشكلية الروسية «الخالصة» التى طرحها شكلوفسكى وتوماشفسكى وإيخنباوم، وتشكل تمهيدا جيدا للفصل التالى عن النقد الماركسى، ذلك النقد الذى ترك تأثيره - على أية حال - فى الاهتمام المتزايد للشكليين بالجوانب الاجتماعية من الفن. صحيح أن العزلة التى فرضها الشكليون على النسق الأدبى تتنافر مع اتجاه الماركسيين إلى إخضاع الأدب للمجتمع، لكننا سوف نكتشف أن النقاد الماركسيين لم يكونوا جميعا يسيرون فى الخط الصارم للشكلية الذى اتسم به التراث السوفيتى.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Bakhtin, Mikhail,

Problems of Dostoevsky's Poetics, Trans. R.W. Rotsel (Ardis, Ann Arbor, 1973).

Bann, Stephen and Bowlt, John E. (eds),

Russian Formalism (Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973).

Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. (eds),

Russian Formalist Criticism: Four Essays (Nebraska University Press, Lincoln, 1965). Contains classic essays, including Shklovsky's on Sterne.

Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna, (eds),

Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views (MIT Press, Cambridge, Mass, and London,1971).

Medvedev, P.N. and Bakhtin, Mikhail,

The Formal Method in Literary Scholarship, Trans. A.J. Wehrle.

Mukarovsky, Jan,

(Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978).

Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts, Trans. M.E. Suino (Michigan University Press, Ann Arbor, 1979).

مقـــدمات

Bennett, Tony,

Formalism and Marxism (Methuen, London and New York, 1979).

Erlich, Victor,

Russian Formalism: History Doctrine (3rd edn, Yale University Press, new Haven and London, 1981). The classic introduction.

Jefferson, Ann,

"Russian Formalism" in *Modern Literary Theory,* A Comparative Introduction, Ann Jefferson and David Robey (eds), Batsford, London, 1982).

قراءات إضافية

Jameson, Fredric,

The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princeton University Press, Princeton, N.J. and London, 1972).

Pike, Christopher (ed),

The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique (Ink Links, London, 1979). An anthology.

Selden, R.,

Criticism and Objectivty (Allen & Unwin, London, Boston, Sydney, 1984), chap 4, 'Russian Formalism, Marxism and "Relative Autonomy".'

Thompson, E.M.,

Russian Formalism and Anglo-American New Criticism (Mouton, The Hague, 1971).

Trotsky, L.,

Literature and Revolution (Michigan University Press, Ann Arbor, 1960).

الفصل الثانى

النظريات الماركسية

النظريات الماركسية

للنقد الأدبي الماركسي تاريخ أطول من كل أنواع النقد المقدمة في هذا الكتاب، فقد طرح ماركس نفسه بعض الأفكار المهمة عن الثقافة والمجتمع في الأربعينيات من القرن التاسع عشر. ومع ذلك، فليس من الخطأ أن نعد النقد الماركسي ظاهرة من ظواهر القرن العشرين.

إن المعتقدات الأساسية للماركسية ليست أسهل في تلخيصها من المعتقدات Doctrines المسيحية، ولكن عبارتين شهيرتين لماركس تقدمان نقطة كافية للانطلاق:

> «ظلت الفلسفة تفسر العالم بطرق مختلفة ولكن المهم تغييره»
>
> «ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم».

لقد كانت كلتا العبارتين حدّية على نحو مقصود؛ ذلك لأن ماركس كان يحاول توجيه فكر الناس في اتجاه مضاد عن طريق مناقضة المعتقدات النظرية التي كانت من قبيل المسلمات في عصره، فأكد ـ أولا ـ أن الفلسفة ظلت تأملا محلقا، وحان الوقت الذي ينبغي أن تنشغل فيه بالعالم الفعلي، وذهب ثانيا إلى أن هيجل وأتباعه في الفلسفة الألمانية قد أقنعونا بأن

العالمَ محكوم بالفكر، وأن مسيرة التاريخ هى تكشف جدلى تدريجى لقوانين العقل، وأن الوجود المادى تعبير عن ماهية روحية غير مادية مما دفع الناس إلى التسليم بأن أفكارهم وحياتهم الثقافية وأنظمتهم التشريعية ومعتقداتهم من إبداع عقل إنساني، أو عقل يفوق الإنسان، وهو عقل ينبغى النظر إليه على أنه هو الدليل الذى لايخيب للحياة الإنسانية. ولكن ماركس يقلب هذه الصيغة رأسا على عقب، فيذهب إلى أن كل الأنساق الفكرية (الإيديولوچية) نتاج للوجود الاجتماعى الفعلى، وأن المصالح المادية للطبقة الاجتماعية المسيطرة هى التى تحدد الكيفية التى ينظر بها الناس إلى الوجود على المستوى الفردى أو الجمعى، فالأنساق التشريعية ـ على سبيل المثال ـ ليست تجليات خالصة لعقل إنسانى أو فوق الإنسانى، وإنما هى ـ فى نهاية المطاف ـ انعكاس لمصالح الطبقة السائدة فى حقب تاريخية معينة.

وقد استعار ماركس لنظريته تعبيرين مجازيين من فن المعمار، فهناك «بناء» فوقى (هو الإيديولوچيا والسياسة) يرتكز على «أساس» (هو العلاقات الاجتماعية الاقتصادية). ولكن تعبير «يرتكز على» لا يساوى بالضبط تعبير «ينتج عن»، ذلك لأن ماركس كان يرى أن ما نسميه «ثقافة» ليس واقعا مستقلا بذاته، بل إن الثقافة لاتنفصل عن الأوضاع التاريخية التى يبدع بها البشر حياتهم المادية، كما كان يرى أن علاقات الهيمنة والتبعية (الاستغلال) التى تحكم النظام الاجتماعى الاقتصادى فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ الإنسانى هى التى «تحدد» بمعنى ما (ولا «تسبب») الحياة الثقافية الكاملة للمجتمع.

ومن الواضح أن النظرية تبدو بالغة الآلية إذا صيغت بصورة مفرطة فى السذاجة. أعنى ـ مثلا ـ حين يتحدث ماركس وإنجلز فى «الإيديولوچيا الألمانية» (١٨٤٦) عن الأخلاق والعقيدة والفلسفة بوصفها «أشباحا

تتشكل فى أدمغة البشر» ؛ أشباحا ليست سوى «انعكاسات وأصداء» لـ «عمليات الحياة الفعلية». غير أن إنجلز يؤكد من ناحية أخرى، فى سلسلة من الرسائل الشهيرة المكتوبة فى تسعينيات القرن الماضى، أنه بينما كان هو وماركس ينظران دائما إلى الجانب الاقتصادى بوصفه العامل النهائى الذى يتحكم فى غيره من الجوانب فإنهما كانا ـ فى الوقت نفسه ـ ينظران إلى الفن والفلسفة وغيرهما من أشكال الوعى بوصفها أشكالا لها «استقلالها الذاتى النسبى» وقدرتها المستقلة على تغيير حياة البشر. ولنتساءل فى هذا الصدد: هل هناك سبيل آخر سوى الخطاب السياسى يتوقع به الماركسيون تغيير وعى الناس؟ إننا لو كنا ماركسيين، وأردنا أن ندرس روايات القرن الثامن عشر أو فلسفة القرن السابع عشر فى اوربا، لأدركنا أن هذه الكتابات قد نشأت فى مراحل محددة من تطور المجتمع الرأسمالى الباكر، فصراع الطبقات الاجتماعية هو الأساس الذى تقوم عليه الصراعات الإيديولوچية، وإذا كان الأدب والفن ينتميان إلى المجال الإيديولوچى، فإن علاقتهما بالإيديولوچيا أقل مباشرة من علاقة الأنساق الدينية والتشريعية والفلسفية.

ولقد اعترف ماركس بالوضع الخاص للأدب فى فقرة شهيرة من كتابه «الأسس» Grundrisse، حيث يناقش مشكلة التضارب الظاهرى بين التطور الفنى والتطور الاقتصادى، فالتراچيديا اليونانية تعد ذروة للتطور الأدبى، ومع ذلك فقد عاصرت نظاما اجتماعيا وشكلا إيديولوچيا (الأسطورة اليونانية) لم يعد أحد يعترف بهما فى المجتمع الحديث. وكانت المشكلة التى واجهها ماركس هى كيفية تفسير أن الفن والأدب الناتجين فى تنظيم اجتماعى عفا عليه الزمن منذ عهد بعيد يمكن أن يظلا يمنحاننا متعة جمالية، ويظلا فى نظرنا «معيارا ومثلا أعلى يستحيل بلوغه». ويبدو أن ماركس قد اضطر إلى أن يقبل على مضض التسليم بوجود نوع من

الخاصية الكلية و «اللازمنية» فى الأدب والفن. وأقول «على مضض» لأن ذلك التسليم كان بمثابة إذعان منه لإحدى فرضيات الإيديولوچيا ـ البرجوازية، ولكن من الممكن الآن أن ننظر إلى ما فعله ماركس على أنه نوع من التقهقر إلى أساليب التفكير السابقة (الهيجلية) حول الأدب والفن، فلقد أوضحت مناقشتنا لموكاروفسكى فى الفصل السابق ما يمكن النظر إليه الآن بوصفه موقفا ماركسيا، مؤداه أن قوانين الأدب العظيم تتوالد دائما من خلال عمليات اجتماعية، فما نصفه بأنه «عظمة» التراچيديا اليونانية ليس حقيقة ثابتة الوجود، بل هو قيمة متغيرة، يعيد كل جيل من الأجيال المتعاقبة إنتاجها بطريقته.

ولكن حتى لو رفضنا المكانة المتميزة للأدب فسوف يبقى أمامنا السؤال: إلى أى مدى يستقل التطور التاريخى للأدب عن التطور التاريخى بوجه عام؟ لقد سلم تروتسكى Trotsky بأن للفن مبادئه وقواعده الخاصة، وذلك فى هجومه على الشكلية الروسية فى كتاب «الأدب والثورة»، فقد اعترف بأن «الإبداع الفنى تغيير وتحويل للواقع وفقا لقوانين الفن الخاصة»، ولكن تروتسكى ظل يؤكد أن «الواقع» يبقى العامل الحاسم وليست الألعاب الشكلية التى يلهو بها الكتاب. ومع ذلك، فإن ملاحظات تروتسكى كانت تمهد الطريق لجدل مازال محتدما فى النقد الماركسى حول الأهمية النسبية للشكل الأدبى والمضمون الإيديولوچى فى الأعمال الأدبية.

الواقعية الاشتراكية السوفيتية :

يتميز النقد الماركسى المكتوب فى الغرب بأنه نقد جرئ منتعش فى كثير من الأحيان وذلك فى مقابل الواقعية السوفيتية التى تبدو للقارئ الغربى رثة مسطحة من حيث هى «منهج فنى» رسمى شيوعى،

فالأطروحات التى قدمها اتحاد الكتاب السوفيت (١٩٣٢ ــ ١٩٣٤) كانت تقنينا لأفكار لينين السابقة على الثورة، ولكن على النحو الذى تم تفسيرها به خلال العشرينيات من هذا القرن. وقد طرحت تلك النظرية الأسئلة الأساسية عن تطور الأدب ومايعكسه من علاقات طبقية فضلا عن وظيفته فى المجتمع.

لقد شجعت ثورة ١٩١٧ الشكليين الروس على المضى فى تطوير نظرية ثورية عن الفن، كما رأينا، ولكن ظهرت فى الوقت نفسه نظرة شيوعية متصلبة، ناصبت الشكلية العداء، ونظرت إلى تراث الواقعية الروسية فى القرن التاسع عشر على أنه الأساس الوحيد الذى يصلح لعلم الجمال فى المجتمع الشيوعى الجديد، وأخذ النقاد السوفيت ينظرون إلى الثورات التى تدافعت فى الفن (التشكيلى) والموسيقى والأدب فى أوروبا منذ عام ١٩١٠ على وجه التقريب (أعمال بيكاسو Picasso وسترافنسكى Stravinsky وشوينبرج Schoenberg وت. س. إليوت T.S.Eliot)، بوصفها نتاجا متدهورا للمجتمع الرأسمالى المتأخر، يضاف إلى ذلك أن رفض «نزعة الحداثة» للواقعية التقليدية لم يترك إلا «الواقعية الاشتراكية» بوصفها الحارس القويم على علم الجمال البرجوازى! ومن هنا قال الشاعر الدادائى تزارا Tzara – فى «صور سافرة» لستوبارد Stoppard ــ «إن الشئ الغريب فى الثورة أنه كلما تطرف بك الموقف السياسى نحو اليسار طولبت بأن يكون فنك أكثر برجوازية». وظل المزيج الجامع بين جماليات القرن التاسع والثورية السياسية هو السمة الأساسية للنظرية السوفيتية.

ولقد نبع مبدأ الولاء للحزب Partinost (الالتزام بقضية حزب الطبقة العاملة) من مقالة لينين عن «تنظيم الحزب وأدب الحزب» (١٩٠٥)، ولكنى أشك فى سلامة تفسير مقاصد لينين فى هذه المقالة عندما أعلن أن

الكتاب أحرار فى كتابة مايريدون، ولكن عليهم أن لايتوقعوا من الحزب أن ينشر لهم فى مجلاته إلا إذا كانوا ملتزمين بخط الحزب السياسى، فقد كان هذا القول مطلبا معقولا فى الظروف المضطربة لعام ١٩٠٥، غير أنه اتخذ دلالة استبدادية بعد الثورة، عندما تحكم الحزب فى النشر.

إن خاصية «الشعبية» Narodnost خاصية أساسية مطلوبة فى الجماليات والسياسة معا، ويحقق العمل الفنى المنتمى إلى أية فترة هذه الخاصية حين يعبر عن مستوى عال من الوعى الاجتماعى بالأوضاع والأحاسيس الاجتماعية السائدة فى عصر معين. وينبغى أيضا أن يتضمن منظورا «تقدميا» يلمح تطورات المستقبل فى أسارير الحاضر، ويقدم إلى القارئ إحساسا بالإمكانات المثالية للتقدم الاجتماعى من وجهة نظر جماهير الشعب العاملة. وكان ماركس قد ذهب عام ١٨٤٤ — فى «مخطوطات باريس» — إلى أن التقسيم الرأسمالى للعمل قد دمر حقبة سابقة من التاريخ الإنسانى، كانت فيها الحياة الفنية والروحية متكاملة غير منفصلة عن عمليات الوجود المادى، وكان الحرفيون لايزالون يعملون بإحساس جمالى، فجاء الفصل بين العمل الفكرى والعمل اليدوى ليقضى على الوحدة العضوية للأنشطة الروحية والمادية، ويدفع الجماهير دفعا إلى إنتاج السلع دون متعة الالتزام الخلاق بالعمل. ولم ينج سوى الفن الشعبى الذى عاش بوصفه فن الجماهير، فى الوقت الذى تحول فيه تذوق الفن الراقى إلى احتراف يسيطر عليه اقتصاد السوق، ويقتصر على قطاع متميز من الطبقة الحاكمة، ويذهب النقاد السوفيت إلى أن الفن «الشعبى» الحق للمجتمعات الاشتراكية سيكون متاحا للجماهير، وسوف يعينها على استعادة وجودها المتكامل من بعد ضياع.

أما فكرة الطبيعة الطبقية للفن فهى فكرة معقدة، فهناك إلحاح

مزدوج، فى كتابات ماركس وإنجلز والتراث السوفيتى، على التزام الكاتب أو المصالح الطبقية من ناحية، وعلى الواقعية الاشتراكية فى عمله من ناحية ثانية، ولا ينظر إلى الطبيعة الطبقية للفن على أنها مسألة تتعلق مباشرة بولاء الكاتب صراحة لطبقته إلا فى الأشكال الفجة من الواقعية الاشتراكية، فقد امتدح إنجلز مارجريت هاركنيس ـ فى خطابه لها عام ١٨٨٨ ـ لأن روايتها «فتاة المدينة» ليست رواية اشتراكية مباشرة. وأوضح ذلك بقوله إن بلزاك، المؤيد الرجعى لأسرة البوربون الملكية، هو الذى صور المجتمع الفرنسى بكل تفاصيله الاقتصادية على نحو أكثر عمقا من «كل المؤرخين والاقتصاديين والأخصائيين المتضلعين فى هذه الفترة مجتمعين»، وكان إحساس بلزاك العميق بانهيار طبقة النبلاء وصعود البرجوازية دافعا له إلى «أن يمضى فى اتجاه يخالف ميوله الطبقية وتحيزاته السياسية»، فالواقعية تتجاوز الميول الطبقية، وتلك فكرة لم يكن لها تأثير قوى على نظرية الواقعية الاشتراكية فحسب بل على النقد الماركسى المتأخر بالمثل.

ومادام الكتاب البرجوازيون لايحكم عليهم بناء على أصولهم الطبقية أو التزامهم السياسى الصريح، بل بمدى ماتكشف عنه كتاباتهم من إدراك عميق للتطورات الاجتماعية فى عصرهم، فمن الممكن النظر إلى الواقعية الاشتراكية نفسها بوصفها استمرارا للواقعية البرجوازية وتطويرا لها. وفى هذا الإطار يمكننا أن نفهم على نحو أفضل العداء السوفيتى لروايات نزعة الحداثة، ففى مؤتمر الكتاب السوفيت ــ عام ١٩٣٤ ــ كانت ورقة كارل رادك Karl Radeke تطرح الاختيار بين «جيمس جويس أو الواقعية الاشتراكية». ووجه رادك هجومه الحاد ــ خلال النقاش ــ إلى مندوب شيوعى آخر هو «هرزفيلد» Herzfelde الذى كان قد دافع عن جويس بوصفه كاتبا عظيما. فقد نظر رادك إلى تقنية جويس التجريبية وإلى

مضمونه «البرجوازى الصغير» على أنهما شئ واحد، ورأى أن انشغال جويس بالحياة الداخلية الخسيسة لفرد تافه يكشف عن الغياب الكامل لوعيه بالقوى الاجتماعية الأوسع الفاعلة فى العصر الحديث، فالعالم كله ـــ عند جويس ـــ ينحصر مابين خزانة لكتب العصور الوسطى وماخور وحانة. وينتهى رادك إلى القول بأنه «لو كان لى أن أكتب روايات، لتعلمت كتابتها من تولستوى وبلزاك، لا من جويس».

هذا الإعجاب بواقعية القرن السابع عشر إعجاب مفهوم، ويرجع إلى أن بلزاك وديكنز وجورج إليوت وستندال وغيرهم قد طوروا إلى أقصى درجة شكلا أدبيا، يستكشف انغماس الفرد فى الشبكة الكاملة للعلاقات الاجتماعية. أما كتاب نزعة الحداثة فقد تخلوا عن هذا المشروع، وأخذوا يعكسون صورة أكثر تجزيئا للعالم، صورة متشائمة فى كثير من الأحيان، ولايمكن تصور ماهو أبعد من ذلك بالقياس إلى «الرومانسية الثورية» التى نادت بها المدرسة السوفيتية حين أرادت إبراز «صور بطولية». ولذلك، فإن أندريه جدانوف Andrey Zhdanov الذى ألقى الكلمة الرئيسية فى مؤتمر عام ١٩٣٤، قد ذكّر الكتاب بأن ستالين دعاهم إلى أن يكونوا «مهندسى الروح الإنسانى». وهكذا، أصبحت المطالب السياسية ملحاحة فى فرض نفسها على الكتاب، وبعد أن كان إنجلز Engels يشك فى قيمة الكتابة المفرطة فى الالتزام، أخذ جدانوف يرفض هذا الشك قائلا: «نعم، الأدب السوفيتى منحاز، لأنه لايوجد ولا يمكن أن يوجد ـــ فى عصور الصراع الطبقى ـــ سوى أدب طبقى وأدب هادف وأدب سياسى».

جورج لوكاش:

ومن الملائم أن نتوقف الآن عند أول ناقد ماركسى بارز؛ وهو جورج لوكاش، لأن عمله لاينفصل عن الواقعية الاشتراكية الصارمة، قد يقال إن

لوكاش استبق بعض النظريات السوفيتية، ولكنه طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطويرا ينطوى على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلى من الفكر الماركسى؛ إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاسا لنسق يتكشف تدريجيا، وذهب إلى أن العمل الأدبى الواقعى لابد أن يكشف عن نمط التناقضات الذى يكمن من وراء اجتماعى معين، وظلت نظرته ماركسية فى إلحاحها على الطبيعة المادية والتاريخية لبنية المجتمع.

ويستخدم لوكاش مصطلح «الانعكاس» Refleciton استخداما متميزا يبين عن عمله كله، فقد رفض «النزعة الطبيعية Naturalism» العملية التى كانت نزعة جديدة آنذاك فى الرواية الأوروبية، وعاد إلى النظرية الواقعية القديمة التى ترى الرواية انعكاسا للواقع، لابمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر السطحى للواقع، بل بمعنى أنها تقدم انعكاساً أكثر صدقا وحيوية وفعالية للواقع، فالانعكاس معناه «تشكيل بنية ذهنية» تصاغ فى كلمات، وعادة مايكون لدى الناس انعكاس للواقع، أعنى وعيا لايقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية، ويقول لوكاش إن الانعكاس يمكن أن يكون عينيا بدرجات متفاوتة، فالرواية يمكن أن تقود القارىء نحو استبصار أكثر عينية بالواقع، يتجاوز الإدراك العادى الشائع للأشياء، فالعمل الأدبى لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة بل يعكس «العملية المتكاملة للحياة»، ومع ذلك يظل القارئ دائما على وعى بأن العمل الأدبى ليس الواقع نفسه، ولكن «شكل خاص من أشكال انعكاسه».

ومعنى ذلك أن الانعكاس «الصحيح» للواقع يتضمن أكثر من مجرد وصف المظاهر الخارجية، فيما يرى لوكاش. وتلك نظرة تلفت انتباهنا بما تنطوى عليه من هدم لأسس النزعة الطبيعية ونزعة الحداثة فى الوقت نفسه،

ذلك لأنه إذا كان لدينا تعاقب من الصور المقدمة بطريقة عشوائية، فمن الممكن تفسيره: إما بوصفه انعكاسا موضوعيا محايدا للواقع (كما أكد زولا وأقطاب النزعة الطبيعية) أو بوصفه انطباعا ذاتيا خالصا عن الواقع (على نحو مايكشف چويس وفرچينيا وولف). فمن الممكن النظر إلى العشوائية على أنها صفة للواقع أو صفة لطريقتنا فى إدراكه. وفى كلتا الحالتين، يرفض لوكاش مثل هذا التمثيل «الفوتوغرافى» البحت، ويقدم - بدلا من ذلك - وصفا للعمل الفنى الصحيح الذى يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية للصور التى يقدمها. فهذه الصور تتسم «بوحدة شاملة مكثفة» توازى «الوحدة الشاملة الممتدة» للعالم نفسه، فليس الواقع مجرد تدفق أو تصادم آلى للجزئيات، بل إن له «نظام» ينقله الروائى فى شكل «مكثف»، والكاتب لايفرض نظاما على العالم، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقدها، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذى ينطوى عليه تعقد التجربة المعيشة وتعدد جوانبها. ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية كلية تضم جوانب التناقض والتوتر فى الوجود الاجتماعى كافة.

والسبب الذى أتاح للوكاش أن يؤكد مبدأ النظام والبنية اللذين ينطوى عليهما العمل الفنى، هو أن التراث الماركسى الذى يعتمد عليه استعار من هيجل نظرته «الجدلية» إلى التاريخ، على نحو لم يعد معه التطور التاريخى عشوائيا أو فوضويا، أو مسارا مستقيما يسلك طريقا واحدا، بل تقدما جدليا، فالطراز السائد للإنتاج - فى كل تنظيم اجتماعى - يؤدى إلى تناقضات داخلية يعبر عنها الصراع الطبقى. وقد تطور نمط الإنتاج الرأسمالى بتدمير النمط الإقطاعى (الحرفى) وأحل محله نمط إنتاج جماعى غير فردى رفع كفاءة الإنتاجية (إنتاج السلع). ولكن فى الوقت

الذى أصبح فيه نمط الإنتاج جماعيا فإن ملكية أدوات الإنتاج قد أصبحت فردية، وفقد العمال أموالهم وأدواتهم التى كانوا يملكونها من قبل، ولم يعد لديهم — فى النهاية ـ شئ يبيعونه سوى عملهم. هذا التناقض الكامن يعبر عنه تضارب المصالح بين الرأسمالى والعامل. ومع ذلك، فإن التراكم الفردى لرأس المال كان الأساس فى عمل المصنع. ومن ثم فإن التناقض (فردية الملكية/ جماعية نمط الإنتاج) هو الوحدة الضرورية الملازمة لطبيعة نمط الإنتاج الرأسمالى، والحل «الجدلى» للتناقض متضمن دائما فى التناقض نفسه: فإذا أراد الناس استعادة السيطرة على قوة العمل وجب تحويل ملكية وسائل الإنتاج إلى ملكية جماعية. هذا الشرح الموجز مقصود به إظهار الكيفية التى تشكلت بها نظرة لوكاش إلى الواقعية من خلال ميراث الماركسية فى القرن التاسع عشر.

ويهذب لوكاش المعتقدات النظرية التقليدية للواقعية الاشتراكية ويوسع آفاقها فى سلسلة من الكتب الرائعة، مثل «الرواية التاريخية» (١٩٣٧) و«دراسات فى الواقعية الأوروبية» (١٩٥٠)، ومع ذلك فإنه، فى كتابه «معنى الواقعية المعاصرة» (١٩٥٧)، يمضى خطوات أبعد فى الهجوم الشيوعى على نزعة الحداثة. وبقدر مايرفض أن ينكر على چويس مكانته بوصفه فنانا أصيلا، فإنه يطلب منا أن نرفض نظراته إلى التاريخ، خصوصا الطريقة التى تنعكس بها نظرة چويس «الساكنة» للأحداث فى بنية ملحمية هى نفسها ساكنة فى الأساس. ويرى لوكاش أن هذا الفشل فى إدراك الوجود الإنسانى من حيث هو جزء من مناخ تاريخى متحرك هو الداء المتفشى فى نزعة الحداثة المعاصرة كلها، كما تتجلى فى أعمال كتاب مثل كافكا وبيكيت وفوكنر وأشباههم، فهؤلاء الأدباء شغلوا أنفسهم بالتجريب

الشكلى، أى بالمونتاج والمونولوج الداخلى وتقنية «تيار الوعى» واستخدام الريبورتاج واليوميات، إلى آخر كل ألوان البراعة الفنية الشكلية التى كانت نتيجة اهتمام ضيق بالانطباعات الذاتية؛ اهتمام ناتج - بدوره - عن النزعة الفردية المفرطة للرأسمالية المتأخرة، وبدل أن يقدم هؤلاء الأدباء واقعية موضوعية فإنهم قدموا رؤية قلقة عصابية عن العالم، واختزلوا اكتمال التاريخ وعملياته فى تاريخ داخلى مقبض لوجود عبثى. وفى ذلك كله إجداب للإحساس بالواقع، يتضاد مع النظرة الحيوية التطورية إلى المجتمع، تلك النظرة التى كانت موجودة فى القرن التاسع عشر عند رواد الواقعية الاشتراكية، ممن يحققون مايسميه «بالواقعية النقدية».

ويرى لوكاش أن أديب نزعة الحداثة، بعزله الفرد عن العالم الخارجى للواقع الموضوعى، يضطر إلى أن يرى الحياة الداخلية للشخصيات بوصفها صيرورة متقلبة لاتقبل التفسير، تتخذ - بدورها - فى النهاية طابع الخاصية اللازمنية الثابتة. ومن الواضح أن لوكاش لم يستطع تقبل فكرة أن بعض أدباء الحداثة يحققون نوعا خاصا من الواقعية أو على الأقل يطورون أشكالا أدبية وتقنيات جديدة تتجاوب مع الواقع الحديث، من خلال تعبيرهم عن الوجود المغترب والمجدب للذات الإنسانية الحديثة. لقد ألح على الطبيعة الرجعية لإيديولوجيا الحداثة، ورفض الاعتراف بالإمكانيات الأدبية للكتابة الحداثية، أى أن اعتقاده بأن «مضمون» نزعة الحداثة رجعى، قد أدى به إلى رفض شكلها بدوره. وهكذا فإنه، خلال إقامته القصيرة فى برلين فى أوائل الثلاثينيات، أخذ يهاجم استخدام تقنيات المونتاج والريبورتاج، التى ظهر فيها اتجاه نزعة الحداثة، فى أعمال رفاقه الراديكاليين، ومنهم الكاتب المسرحى اللامع برتولت برخت.

برتولت برخت:

كانت مسرحيات برخت الأولى راديكالية، فوضوية، معادية للبرجوازية، غير أنها لم تكن معادية للرأسمالية. ولكن التمرد العنيف لمرحلة الشباب تحول إلى التزام سياسي واع، بعد قراءته ماركس حوالى عام ١٩٢٦، ذلك على الرغم من أن برخت ظل مستقلا دائما ولم يكن رجل حزب قط. وحوالى عام ١٩٣٠ كان يكتب مايسمى بالمسرحيات التعليمية Lehrstucke وهى مسرحيات كان يكتبها لإرشاد جمهور الطبقة العاملة، ولكنه اضطر إلى ترك ألمانيا مع سيطرة النازية عام ١٩٢٣. وكتب مسرحياته الأساسية فى المنفى، خصوصا الدول الاسكندنافية، ثم الولايات المتحدة الأمريكية التى واجه فيها لجنة ماكارثى للنشاط المعادى لأمريكا، واستقر أخيرا فى ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٩، حيث لم تخل حياته من المشاكل مع السلطات الستالينية التى كانت تحكم ألمانيا الديمقراطية والتى نظرت إليه بوصفه محلا للشك من ناحية وثروة وطنية من ناحية ثانية.

ومن المؤكد أن معارضته للواقعية الاشتراكية قد أزعجت المسؤولين فى ألمانيا الشرقية، كما أفاد فى أشهر وسائله المسرحية - أثر التغريب - من مفهوم نزع الألفة عند الشكليين الروس، وسخر مما تتضمنه الواقعية الاشتراكية من تشجيع للوهم الواقعى والوحدة الشكلية والأبطال «الإيجابيين». وأطلق على نظريته الخاصة فى الواقعية اسم «اللاأرسطية»، وهى طريقة مستترة لمهاجمة نظرية خصومه، فقد أكد أرسطو شمولية الفعل التراجيدى ووحدته، كما أكد الاتحاد الوجدانى للمشاهد مع البطل فى تعاطف ينتج «تطهير» الانفعالات. أما برخت فقد رفض تقاليد المسرح «الأرسطى» برمتها، وأكد ضرورة تخلى الكاتب المسرحى عن الحبكة المصقولة المتلاحمة، وأن يتجنب إثارة أى إحساس بالحتمية أو الشمول، لأن حقائق الظلم الاجتماعى تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق

غير طبيعية على الإطلاق ومثيرة للدهشة التامة، فما أسهل النظر إلى «ثمن الخبز والبطالة وإعلان الحرب بوصفها ظواهر للطبيعة كالزلازل أو الفيضانات».

ولابد من تحطيم الإيهام بالواقع عن طريق استخدام أثر التغريب، وذلك لتجنب هدهدة المشاهد بحيث يقع فى حالة من حالات القبول السلبى. أما الممثلون فمن الضرورى أن لاتستغرقهم الأدوار التى يؤدونها، أو يسعوا إلى تشجيع التقمص الوجدانى لدى المشاهد المتعاطف. إن عليهم تقديم الدور إلى المشاهد بوصفه دورا يمكن تعرّفه، ويكون فى الوقت ذاته غير مألوف بحيث يتسنى تشجيع عملية الوعى النقدى للمشاهد. ويجب فهم موقف الشخصيات وانفعالاتها ومعضلاتها من خارجها، وتقديمها على أنها غريبة وإشكالية. ولايعنى ذلك أن على الممثلين تجنب استخدام الانفعال، بل عليهم اللجوء إلى الاتحاد الوجدانى، ويتحقق ذلك عن طريق «تعرية الأداة» إذا استخدمنا هذا المصطلح المنتمى إلى المدرسة الشكلية، ولاشك أن استخدام الإيماءة سبيل مهم للتعبير خارجيا عن انفعالات الشخصية، ولكن الإيماءة ـ أو الفعل ـ لابد من دراستهما والتدرب عليهما بوصفهما وسيلة إلى توصيل المعنى الاجتماعى المحدد للدور بطريقة واضحة. ويمكن للمرء أن يقابل مقابلة التضاد بين هذا المنهج البرختى و«منهج التمثيل» عند ستانسلافسكى الذى يشجع الاتحاد الوجدانى الكامل بين الممثل والدور، حيث يحل الارتجال بدل الإعداد الدقيق، لخلق الإحساس بالعفوية والتفرد. ولكن هذا التركيز على الحياة الداخلية للشخصية يؤدى إلى تبخر المعنى الاجتماعى من المنظور البرختى، فإيماءات مارلون براندو وجيمس دين ـ على سبيل المثال ـ إيماءات شخصية شديدة الخصوصية، فى مقابل الممثل البرختى الذى يؤدى دوره

(كما يفعل بيترلور Peter Lorre وشارلس لوتن Charles Laughton على سبيل المثال) بطريقة أشبه بطريقة المهرج أو المقلد الإيمائي الذى يقوم بإيماءات بيانية تشير أكثر مما تكشف. ومهما يكن من أمر، فإن مسرحيات برخت لاتشجع عبادة الشخصية، فأبطالها عاديون خشنون لايلينون أمام ضمائرهم فى الغالب، كالأم شجاعة وأزديك Asdak وشفيك Swiek، هذه الشخصيات التى يرسمها برخت رسما جريئا على لوحة «ملحمية»، وعلى نحو تغدو معه الشخصيات كائنات اجتماعية ديناميكية بشكل لافت، ولكن دون حياة داخلية يتم التركيز عليها.

وقد رفض برخت نوع الوحدة الذى أثار إعجاب لوكاش.

أولا: لأن مسرحه الملحمى لايشبه المسرح التراچيدى الأرسطى، فهو مسرح يقوم على أحداث لايوجد بينها إلا ترابط فضفاض من النوع الذى يوجد فى مسرحيات شكسبير التاريخية وروايات الشطار (البيكارسك) التى تنتمى إلى القرن الثامن عشر، وفى مسرحه هذا لاتوجد قيود مصطنعة للزمان والمكان أو حبكات «محكمات»، ولقد أفاد برخت من الفنون المعاصرة، خصوصا السينما فى أعمال شارلى شابلن وبستر كيتون Buster Keaton وإيزنشتين Eisenstein ورواية الحداثة (عند جويس Joyce ودروس باسوس Dos Passos).

وثانيا: لأن برخت آمن بعدم وجود نموذج للشكل الجيد يظل صالحا إلى مالا نهاية، فليس هناك «قوانين جمالية أبدية فيما يقول، إذ ينبغى على الكاتب، لكى يسيطر على القوة الحية للواقع، أن يكون مستعدا للإفادة من كل وسيلة شكلية ممكنة، جديدة أو قديمة. ولذلك اتخذ برخت من الواقعية الاشتراكية موقفا واضحا كل الوضوح: «يجب أن نأخذ حذرنا فلا نعزو الواقعية إلى شكل تاريخى بعينه؛ لرواية تنتمى إلى حقبة بعينها، كرواية بلزاك أو تولستوى على سبيل المثال، لكى نصوغ معايير شكلية وأدبية خالصة

«للواقعية». ونظر برخت إلى رغبة لوكاش فى إضفاء القداسة على شكل أدبى بعينه بوصفه النموذج الوحيد الصحيح للواقعية على أنها نوع خطر من النزعة الشكلية. ولقد كان برخت خليقا بأن يكون أول من يقر بأن مفهومه عن «الأثر التغريبى» يغدو مفهوما بلا فاعلية أو تأثير، لو أصبح صيغة نهائية للواقعية، لأننا لن نغدو واقعيين بمجرد أن نحاكى مناهج غيرنا من الواقعيين. ذلك لأن:

«المناهج تبلى. والمثيرات تفشل، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات جديدة. ومادام الواقع يتغير فإن تصويره يقتضى ضرورة تغيير الوسائل التى نصوره بها».

هذه الملاحظات تعبر تعبيرا واضحا عن موقف برخت التجريبى المتحرر إزاء النظرية. ولكن ليس هناك شئ «ليبرالى» البتة فى رفض برخت للجمود والتزمت، ذلك لأن الدافع الذى كان يحركه فى بحثه الذى لا يهدأ عن طرائق جديدة لإيقاظ المشاهدين من سلبيتهم الراضية ونقلهم إلى حالة الالتزام الإيجابى، هو الالتزام السياسى العميق بضرورة تعرية كل قناع جديد يرتديه النظام الرأسمالى الذى لايكف عن المراوغة.

مدرسة فرانكفورت وبنيامين:

إذا كان برخت ولوكاش قد تمسكا بنظرتين متعارضتين إلى الواقعية، فإن مدرسة فرانكفورت فى علم الجمال الماركسى قد رفضت الواقعية بأسرها. وقد اقترنت هذه المدرسة «بمعهد فرانكفورت للبحث الاجتماعى» الذى مارس ما أطلق عليه اسم «النظرية النقدية»، وهى شكل أرحب من التحليل الاجتماعى، يتضمن عناصر ماركسية وفرويدية، وكان أبرز

شخصيات هذه المدرسة في الفلسفة وعلم الجمال هم ماكس هوركهايمر Max Horkheimer وتيودور أدورنو Theodor Adorno وهربرت ماركوز Herbert Marcuse. وقد أغلق معهد البحث الاجتماعي عام ١٩٣٣ وانتقل إلى نيويورك التي استقر فيها إلى أن عاد إلى فرانكفورت عام ١٩٥٠، بإشراف أدورنو وهوركهايمر. وقد نظر أعضاء هذه المدرسة إلى النسق الاجتماعي من منظور هيجلي، بوصفه وحدة شاملة ينعكس جوهرها الواحد في كل جوانبها المختلفة. وكان تحليلهم للثقافة الحديثة متأثرا بتجربة الفاشية التي هيمنت تماما على كل مستويات الوجود الاجتماعي في ألمانيا، وبما لاحظوه في أمريكا من سيطرة خاصية «البعد الواحد» على ثقافة الجماهير وتغلغل النزعة التجارية في كل جوانب الحياة.

ويحتل الفن والأدب مكانة متميزة في النظرية الاجتماعية لمدرسة فرانكفورت، ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذي يمكن فيه مقاومة هيمنة المجتمع الشمولي. ويرفض أدورنو نظرة لوكاش إلى الواقعية مؤكدا أن الأدب لايتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو مايفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. وإذا كانت كتابات الحداثة بوجه خاص تتباعد عن الواقع الذي نشير إليه، فإن هذا التباعد هو مايمنح هذه الكتابات قوتها في نقد الواقع. وعلى حين أن أشكال الفن الجماهيري مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادي الذي يشكلها، فإن الأعمال الطليعية تتميز بقدرتها على «نفي» الواقع الذي تشير إليه. ولقد هاجم لوكاش الأعمال التي أنتجها أدباء الحداثة لأنها تعكس الحياة الداخلية المغتربة للأفراد، ورأى فيها تجسيدا «متدهورا» للمجتمع الرأسمالي المتأخر، ودليلا على عجز كتابها عن تجاوز العوالم الجزئية المفتتة

التى يضطرون إلى العيش فيها. أما أدورنو فيذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى، بل يؤدى دوره داخل هذا النسق بوصفه مثيرا ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة، فالفن «هو المعرفة النافية للعالم الفعلى». ويحقق الفن هذا الدور ـ فى رأيه ـ بكتابة نصوص تجريبية «صعبة» وليس بكتابة أعمال نقدية أو خلافية. ويذهب هوركهايمر إلى أن الجماهير ترفض أدب الطليعة لأنه يعكر من صفو إذعانها الغافل، الآلى، لوضع الاستغلال الذى يمارسه عليها النسق الاجتماعى، «فالعمل الفنى، إذ يتيح للبشر المسحوقين صدمة الوعى بوضعهم اليائس، ينادى بتلك الحرية التى تجعلهم يستشيطون غضبا».

وليس الشكل الأدبى مجرد انعكاس موحد ومكثف للشكل السائد فى المجتمع، على نحو ماكان يذهب لوكاش، وإنما هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع، وللحيلولة دون عودة الاستبصارات الجديدة إلى الاندماج بسهولة فى القوالب المألوفة المستهلكة. ومايقوم به كتاب الحداثة هو تمزيق صورة الحياة الحديثة وتفتيتها بدلا من السيطرة على آلياتها اللاإنسانية. ولكن لوكاش لايستطيع إلا أن يرى أعراض التدهور فى هذا النوع من الفن، دون أن يدرك قوته على الكشف، فاستخدام مارسيل بروست للمونولوج الداخلى لايعكس نزعة فردية مغتربة فحسب بل ينفذ ـ فى الوقت نفسه ـ إلى «حقيقة» عن المجتمع الحديث (هى اغتراب الفرد)، ويساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعى موضوعى، ويتوقف أدورنو عند الطرائق التى يستخدم بها صموئيل بيكيت الشكل ليصور خواء الثقافة الحديثة، وليكشف لنا عن أننا ـ رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلاله ـ نصرّ على التصرف كما لو كان شىء لم يتغير، فنحن نلح على إيماننا الأحمق

بالمسلمات القديمة عن وحدة الفرد وجوهريته أو وجود معنى فى اللغة. ولذلك تقدم مسرحية بيكيت شخصيات لاتملك إلا القشور الجوفاء للفردية، والقوالب المفتتة اللغة. ومن هنا، فإن الانقطاعات اللامعقولة فى الخطاب والتشخيص المختزل والافتقار إلى الحبكة - كل ذلك يسهم فى تحقيق التأثير الجمالى المؤدى إلى تباعد الواقع الذى تشير إليه المسرحية، وبذلك تقدم إلينا معرفة «نافية» للوجود الحديث.

لقد اعتقد ماركس أنه انتزع «النواة العقلانية» من «القوقعة الصوفية» للجدل الهيجلى ، مبقيا على المنهج الجدلى فى فهم العمليات الفعلية للتاريخ الإنسانى. أما جهد مدرسة فرانكفورت فينطوى على الكثير من الدقة والعمق الهيجليين الأصليين فى الفكر الجدلى. ويمكن تلخيص معنى الجدل فى التراث الهيجلى بأنه «التطور - النمو الذى ينشأ عن حل التناقضات الكامنة فى جانب بعينه من الواقع». وكتاب أدورنو عن «فلسفة الموسيقى الحديثة» - على سبيل المثال - يقدم عرضا جدليا للموسيقار شونبرج، فالثورة «اللانغمية» لهذا الموسيقار نشأت فى سياق تاريخى، يؤدى فيه الاصطباغ المفرط للثقافة بالصبغة التجارية إلى القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسى، ولذا فإن الاستغلال التجارى للتقنيات الفنية للسينما والإعلانات والموسيقى الجماهيرية.. إلخ، تدفع المؤلف الموسيقى إلى إنتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تتنكر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها، فأصبح كل صوت فردى مفصولا عن غيره، لايكتسب معنى من السياق المحيط به. ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى «اللانغمية» بلغة التحليل النفسى، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعى، ويرتبط الشكل الجديد

بافتقاد الفرد التحكم الواعى فى المجتمع الحديث. وتروغ موسيقى شونبرج من الرقيب، أعنى من العقل، إذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العتيقة. ومع ذلك، فإن هذه «اللانغمية الجذرية» تنطوى ضمنا على بذور تطور جديد هو «السلم الاثنى عشرى النغمات» كما يوضح التلخيص الممتاز الذى قدمه چيمسون، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع إلى الحرية التامة لدى الموسيقار اللانغمى، فإنه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمية الراسخة، ولابد له من أن يكون حذرا فى تعامله مع الماضى، فلابد له ـ على سبيل المثال ـ من أن يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة أو النشاز. ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبعث فى قلب اللانغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد، ذلك لأن تحريم الحذر من الوقوع بالصدفة فى التوافقات النغمية المتآلفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقار أى تكرار مبالغ فيه لأية نغمة فردية، مخافة أن يؤدى هذا التكرار فى النهاية إلى قيام نوع جديد من المركز النغمى بالنسبة إلى الأذن. ومن هنا لم يكن يلزم إلا طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية، لكى يلوح النظام الاثنا عشرى «النغمة» بأسره فى الأفق.

ويكتمل الجدل عندما يرتبط هذا النسق بالتنظيم الشمولى الجديد للإمبريالية الرأسمالية المتأخرة، حيث يضيع الاستقلال الذاتى للفرد فى النسق الهائل موحد الاتجاه لنظام السوق، مما يعنى القول بأن هذه الموسيقى هى تمرد على مجتمع البعد الواحد، وهى فى الوقت ذاته عرض من أعراض الضياع المحتوم للحرية.

ولا يمكن أن نترك مدرسة فرانكفورت دون أن نعرض لڤالتر بنيامين Walter Benjamin الذى ارتبط بأدورنو لفترة قصيرة مما يبرر إدراجه فى هذا

السياق، رغم أن الماركسية الخاصة به ماركسية شخصية إلى حد بعيد. ففى أشهر مقالاته، وهى «الفن فى عصر الاستنساخ الآلى»، نراه ينظر إلى الثقافة الحديثة نظرة مناقضة لنظرة أدورنو، فيذهب إلى أن الاختراعات التقنية الحديثة (السينما والإذاعة والأسطوانات) قد أسهمت بعمق فى تغيير مكانة «العمل الفنى». ففيما مضى كان للعمل الفنى «هالة» تنبع من تفرده، حين كانت الأعمال الفنية وقفا على الصفوة المتميزة من البرجوازية. وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية، وإن ظلت هذه «الهالة» ملازمة للأدب بدوره. ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون، وتركت أعمق الأثر على موقف الفنان من الإنتاج، ذلك لأن «استنساخ» الأعمال الفنية (بأدوات التصوير وأجهزة الإرسال الإذاعى وغيرها) كان يعنى ـ على نحو متزايد ـ أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكى تكون قابلة للاستنساخ. وإذا كان أدورنو قد رأى فى ذلك انتقاصا من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية، فإن بنيامين يذهب إلى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن ـ نهائيا ـ عن مجال «الطقوس المقدسة»، وفتحت أبوابه على السياسة. ورغم أنه ليس لدينا مايثبت تماما صواب أحد الرأيين، فإن رأى أدورنو يبدو أقرب إلى التنبؤ الصادق.

إن التكنولوجيا الجديدة (الفيلم والمطبعة وما أشبه) يمكن أن يكون لها تأثيرها الثورى على الفن. ولكن بنيامين كان يعلم أنه ليس هناك مايضمن ذلك، فأكد ضرورة أن يتحول الفنانون والكتاب الاشتراكيون إلى منتجين فى مجالهم الفنى الخاص لكى ينتزعوا أنفسهم من قبضة البرجوازية. ولقد كانت أفكار بنيامين عن طبيعة الفن فى ذاته قريبة من

أفكار برخت، بل إنه صاغ أوضح هذه الأفكار وفي ذهنه مسرحيات برخت على وجه التحديد. فقد رفض الفكرة التي تقول إن الفن الثوري يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب، ولم يشغل نفسه بوضع العمل الفني داخل العلاقات الاجتماعية الاقتصادية لعصره، بل طرح السؤال البديل: «ماوظيفة العمل الفني داخل علاقات الإنتاج الأدبي لعصره؟». وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان إلى تثوير القوى الفنية للإنتاج في عصره، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية في المقام الأول. غير أن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخي معقد تترابط فيه مجموعة من التغيرات الاجتماعية والتقنية. فمدينة باريس في عهد الإمبراطورية الثانية ـ بضخامتها وضياع الهوية فيها ـ هي موضوع كتابات بودلير وإدجار آلان بو، ومن هنا كانت إبداعاتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة في المدينة، بما فيها من تفتيت وتدمير للطابع الاجتماعي، ولقد كان المضمون الاجتماعي الأصيل للقصة البوليسية هو طمس آثار الفرد في زحمة المدينة الكبيرة. لذلك كتب بنيامين عن إحدى قصائد بودلير قائلا: «إن الشكل الداخلي لهذه الأبيات يتكشف في كوننا لانتعرف الحب ذاته فيها إلا موسوما بميسم المدينة الكبيرة».

الماركسية البنيوية:

سادت البنيوية الحياة الثقافية الأوربية في الستينيات، ولم يفلت النقد الماركسي من التأثر بهذا المناخ الثقافي. وساعد على ذلك أن البنيوية تشارك الماركسية التسليم بأن الأفراد لايمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعي، فالماركسيون يؤمنون أن الأفراد «حاملون» لأوضاع في النسق الاجتماعي وليسوا فاعلين أحرارا، والبنيويون يؤمنون بأن الأفعال والأقوال الفردية لاتكتسب معناها إلا من الأنساق الدالة التي تنتجها. ولكن البنيويين

ينظرون إلى هذه الأبنية الشاملة على أنها أنساق لازمانية منتظمة ذاتيا، فى حين أن الماركسيين ينظرون إليها على أنها أنساق تاريخية متغيرة مشحونة بالتناقضات.

وقد رفض الناقد الرومانى لوسيان جولدمان[1] Lucien Goldmann الفكرة التى ترى فى النصوص الأدبية إبداعات لعبقرية فردية. وذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على «أبنية عقلية تتجاوز الفرد» وتنتمى إلى جماعات (أو طبقات) محددة. هذه الأبنية العقلية (رؤى العالم) تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع، خلال عملية التعديل التى تدخلها على صورها العقلية للعالم، استجابة للواقع المتغير من حولها. وتظل هذه الصور مفتقرة إلى التحديد والتحقق الكاملين فى وعى الجماعة أو الطبقة الاجتماعية إلى أن يظهر الكتاب العظام القادرون على بلورتها فى «رؤية للعالم» محددة متلاحمة الشكل.

ويكشف كتاب جولدمان الشهير «الإله الخفى» عن وجود علاقات تصل بين تراجيديات راسين وفلسفة باسكال والحركة الدينية الفرنسية المسماة بالجنسينية Jansenism والمجموعة الاجتماعية المسماة بـ«نبلاء الرداء» Noblesse de la Robe، فنظرة الحركة الجنسينية إلى العالم مأساوية، إذ إن الإنسان، كما تراه، منقسم بين عالم آثم لا أمل منه وإله غائب عن

---

(١) يطلق على مذهب جولدمان اسم «البنيوية التوليدية» تمييزا لها عن البنيوية اللغوية أو الشكلية التى سيأتى ذكرها فى الفصل القادم. والبنيوية التوليدية منهج جدلى فى دراسة الظواهر الثقافية، يقوم على أن أى تأمل فى العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع، وأن هذا التأمل يغير الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدم فى علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع. ومن أهم الكتب التى صدرت عن هذا المنهج باللغة العربية، كتاب جمال شحيد، بعنوان «فى البنيوية التركيبية» عن دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢.

هذا العالم: إله تخلى عن العالم ولكنه ظل يفرض سلطته المطلقة على الإنسان المؤمن به، الذى لايجد أمامه من سبيل سوى الغوص فى قرارة العزلة المأسوية. وتعبر بنية العلاقات الكامنة من وراء تراچيديات راسين عن هذا المأزق الجنسينى[٢] ـ الذى يرتبط ـ بدوره ـ بانهيار «نبالة الرداء»، أى طبقة موظفى البلاط الذين تزايد إحساسهم بالعزلة وضياع القوة بتزايد تخلى الملكية المطلقة عن دعمها المالى لهم. قد يبدو المحتوى «الظاهر» للتراچيديات الراسينية بعيد الصلة عن النظرة الجنسينية إلى العالم. ولكنه على مستوى البنية الأعمق يشترك معها فى الشكل نفسه، حيث «البطل التراچيدى ـ المتباعد عن الإله والعالم فى آن ـ وحيد وحدة مطلقة». لقد آمن جولدمان بأن اكتشافه «التماثلات» البنيوية (المشابهات على مستوى الشكل) بين عناصر متباينة من النظام الاجتماعى هو الذى يميز الجانب الماركسى من نظريته الاجتماعية، ويميز النظرية فى الوقت نفسه عن مقابلها البرچوازى الذى أسرف فى تقسيم الوحدة الشاملة للممارسات الاجتماعية إلى مجالات للتطور، ينطوى كل منها على ذاته، ويمكن التعامل معه وحده. وفى ذلك كان جولدمان استمرارا للماركسية الهيجلية عند لوكاش.

أما أعمال جولدمان اللاحقة، خصوصا «نحو علم اجتماع للرواية» (١٩٦٤) فتبدو أقرب إلى مدرسة فرانكفورت، من حيث التركيز على

---

(٢) الجنسينية مذهب دينى خاص بأتباع جنسين (١٥٨٥ ـ ١٦٣٨) أسقف (إيبريس) الذى آمن بالجبر وأنكر الإرادة الحرة للإنسان وقد تأثر الفيلسوف باسكال (١٦٢٢ ـ ١٦٦٢) بهذا المذهب وصار مشايعا له. وقد وجد جولدمان صلة بين أفكار باسكال ورؤية العالم التى ينطوى عليها هذا المذهب من ناحية، ورؤية العالم التى تنطوى عليها مآسى چان راسين (١٦٣٩ ـ ١٦٩٩) من ناحية ثانية التى تجد أساسها الاجتماعى فى نبلاء الرداء من ناحية ثالثة. وذلك هو موضوع كتاب «الإله الخفى».

«التماثل» بين بنية الرواية الحديثة وبنية اقتصاد السوق، فهو يذهب إلى أن التحول من العصر «البطولى» للرأسمالية الليبرالية إلى المرحلة الإمبريالية كان قد وطد أقدامه بحلول عام ١٩١٠ على وجه التقريب، وأن هذا التحول قد ترتب عليه اختزال أهمية الفرد فى الحياة الاقتصادية إلى أبعد حد. وأخيرا، أدى تنظيم الأنساق الاقتصادية وإدارتها بواسطة الدولة والشركات، فى فترة ما بعد ١٩٤٥ ، إلى اكتمال نمو هذه النزعة التى تطلق عليها الماركسية اسم «التشيؤ» (الذى يشير إلى انحصار القيمة فى قيمة السلعة وحدها، وسيطرة عالم الأشياء على العالم الإنسانى). وبعد أن لم تكن للموضوعات دلالة ـ فى الرواية الكلاسيكية ـ إلا من حيث علاقتها بالأفراد، أخذ عالم الموضوعات يحل محل الفرد فى روايات سارتر وكافكا وروب جرييه. هذه المرحلة الأخيرة من كتابات جولدمان اعتمدت على نموذج مبسط نوعا من «البنية الفوقية» ـ «الأساس». وهو نموذج تصور معه جولدمان أن «الأبنية الأدبية» تناظر الأبنية الاقتصادية بطريقة بسيطة مباشرة، وبهذا يتجنب هذا النموذج التشاؤم القاتم لمدرسة فرانكفورت، وإن كان يفتقر إلى استبصاراتها الجدلية العميقة.

ولقد ترك الفيلسوف الفرنسى الماركسى لوى ألتوسير Louis Althusser تأثيرا بارزا فى النظرية الأدبية الماركسية، خصوصا فى فرنسا وبريطانيا، وذلك بإنجازه الفكرى الذى يرتبط ارتباطا واضحا بالبنيوية وما بعد البنيوية. ويرفض ألتوسير حركة الإحياء الهيجلى داخل الفلسفة الماركسية، مؤكدا أن الإسهام الحقيقى لماركس فى المعرفة ينبع من «انقطاعه» عن هيجل. ويرفض ألتوسير تصور الوحدة الشاملة عند هيجل، هذا التصور الذى يجعل ماهية الكل تعبر عن نفسها فى جميع أجزائه. وهو يتجنب استخدام مصطلحات من مثل «النسق الاجتماعى» و«النظام» لأنها توحى ببنية ذات مركز يحدد

شكل كل تجلياتها، ويؤثر الحديث عن «التشكل الاجتماعي» الذي يراه بنية بلا مركز. هذه البنية هي نقيض الكائن الحي؛ إذ لاتتضمن مبدأ يحكمها، أو بذرة مولدة لها، أو وحدة كلية. وتترتب على هذه النظرية نتائج لافتة للانتباه، فالعناصر المتباينة (أو «المستويات») داخل التشكل الاجتماعي لايعالجها ألتوسير بوصفها انعكاسا لمستوى أساسي واحد (هو المستوى الاقتصادى عند الماركسيين)، بل إن لكل مستوى من المستويات «استقلاله الذاتي النسبي» الذي لايتحدد بالمستوى الاقتصادى إلا في التحليل الأخير فحسب (وتلك صيغة مركبة مستمدة من إنجلز). ومعنى ذلك أن التشكل الاجتماعي بنية تتضمن مستويات متباينة تدخل في علاقات معقدة من التناقض الداخلي والصراع المتبادل. هذه البنية التي تقوم على المتناقضات يمكن أن يهيمن عليها في أية مرحلة من مراحلها مستوى من مستوياتها، ولكن تحديد المستوى المهيمن يتوقف، في نهاية المطاف، على المستوى الاقتصادى. ففي التشكلات الاجتماعية الإقطاعية، على سبيل المثال، يغدو الدين مهيمنا من الناحية البنيوية، ولكن ذلك لايعني أن الدين هو جوهر البنية أو مركزها، فدوره القائد ـ نفسه ـ يحدده المستوى الاقتصادى ولكن بطريق غير مباشر.

وبالمثل، تتباعد آراء ألتوسير في الأدب والفن تباعدا ملحوظا عن الموقف الماركسي التقليدى، فهو يرفض معالجة الفن بوصفه شكلا من أشكال الإيديولوجيا، ويضع الفن ـ في ماكتبه بعنوان «رسالة في الفن»[٣] ـ في مكان يتوسط مابين الإيديولوچيا والمعرفة العلمية، فالعمل الأدبي العظيم لايزودنا بفهم ذهني عن الواقع، ولكنه في الوقت ذاته ليس مجرد تعبير عن إيديولوچية طبقة من الطبقات. ويستخدم ألتوسير الفكرة التي

---

(٣) هناك ترجمة عربية وتقديم لهذه الرسالة من إعداد فريال غزول، في العدد العاشر من مجلة «ألف» (١٩٩٠) بعنوان «داسير وألتوسير: رسالتان في معرفة الفن».

طرحها إنجلز في حديثه عن بلزاك ليؤكد أن الفن «يجعلنا نرى» من بعيد «الإيديولوجيا التي يولد منها، والتي ينغمس فيها، والتي ينفصل عنها بوصفه فنا، والتي يلمح إليها». ويعرف ألتوسير الإيديولوجيا بأنها «تصوير العلاقة الخيالية التي تربط الأفراد بالأوضاع الفعلية لوجودهم». فالوعي الخيالي يساعدنا على أن نضفي على العالم معنى، ولكنه يحجب علاقتنا الفعلية ويكبتها. ، فإيديولوچيا «الحرية» - على سبيل المثال تشجع الإيمان بحرية كل البشر بما فيهم العمال، ولكنها تحجب علاقتهم الفعلية بالاقتصاد الرأسمالي الليبرالي. وهكذا، فإن الطبقات المستغلة (بفتح الغين)، تقبل النسق المهيمن للإيديولوچيا بوصفه الوضع الطبيعي للأمور، مما يؤدي إلى تأمين مصالح الطبقة المستغلة (بكسر الغين). أما الفن فإنه يحقق نوعا من «التراجع» (التباعد الخيالي) عن الإيديولوچيا نفسها التي تغذيه، مما يجعل العمل الأدبي العظيم قادرا على تجاوز إيديولوچيا الكاتب الذي كتبه.

ولكتاب بيير ماشري Piere Macherey «نظرية في الإنتاج الأدبي» (١٩٦٦) أثره في مناقشة ألتوسير للفن والإيديولوچيا، فالكتاب يبدأ بتبني نموذج ماركسي واضح في الكتابة، وبدل أن يعالج النص على أنه «خلق» أو كيان مصنوع مكتف بذاته، ينظر إلى النص بوصفه «إنتاجا» يستخدم عددا من المواد المنفصلة التي تتغير في عملية الاستخدام. وليست المواد المستخدمة في هذه العملية «أدوات حرة» تستخدم بوعي لخلق نص محكم موحد، فالنص - في عمله على المواد المعطاة سلفا - «لا يعي أبدا مايفعل»، بل إن له «لاوعيا» خاصا به - إن جاز القول. وعندما تدخل إلى النص هذه الحالة من الوعي التي نسميها الإيديولوجيا، فإنها تتخذ شكلا مختلفا، ذلك لأن الإيديولوچيا تعيش في الظروف العادية كما لو كانت شيئا طبيعيا

تماما، وكما لو كان خطابها الخيالي السلس يزودنا بتفسير محكم موحد للواقع. ولكنها بمجرد أن تتحول إلى نص فإن كل ثغراتها وتناقضاتها تتعرى وتتكشف. ورغم أن الكاتب الواقعي يقصد إلى توحيد كل العناصر في النص، فإن مايجري في العملية النصية يفضي بالضرورة إلى ثغرات وانقطاعات تناظر عدم اتساق الخطاب الإيديولوچي الذي تستخدمه. ذلك لأنك «إذا أردت أن تقول شيئا فلابد من أن تصمت عن أشياء غيره». وليست مهمة الناقد الأدبي إظهار الكيفية التي تتماسك بها كل أجزاء العمل، أو إحداث التناغم الذي يخفي أي تناقض واضح في النص، بل إن مهمته أشبه بمهمة المحلل النفسي، إذ إن عليه أن يركز اهتمامه على «لاشعور» النص ـ أي على مالايقال وما هو مكبوت بالضرورة.

كيف يتناول هذا المدخل الأعمال الأدبية؟ تأمل رواية ديفو Defoe «مول فلاندرز» ـ على سبيل المثال ـ ستجد أن الإيديولوچيا البرجوازية في أوائل القرن الثامن عشر كانت تحاول تخفيف التناقض بين المتطلبات الأخلاقية والمتطلبات الاقتصادية، أعني بين نظرة تؤمن بأثر العناية الإلهية في الحياة الإنسانية، وتفضل الثواب الآجل على الربح العاجل؛ ونظرة أخرى تقوم على النزعة الفردية الاقتصادية، وتفرغ العلاقات الإنسانية من كل قيمة لها، لتصبح القيمة خالصة للسلعة وحدها. هذا الخطاب الإيديولوچي يتكشف عن تناقضه الحاد عندما يخضع للممارسة الأدبية التي تنتج «مول فلاندرز». فحين يطبق الشكل الأدبي على الإيديولوچيا، يكشف بوضوح عن عدم الاتساق هذا، بل إن الاستخدام الأدبي لبطلة الرواية «مول» بوصفها «راوية» يتضمن منظورا مزدوجا، ذلك لأن مول تروي قصتها بنظرة متطلعة إلى المستقبل ومستعيدة الماضي في آن: فهي مشاركة في الأحداث،

استطابت حياة الأثرة بوصفها لصة وعاهرة. وهى أيضا واعظة تروى حكاية حياتها الآثمة لتكون عبرة للآخرين. ويمتزج كلا الجانبين امتزاجا رمزيا فى واقعة المضاربة المالية الناجحة التى خاضتها مول فى فرچينيا، حيث أقامت مشروعها التجارى على الربح الحرام الذى ظلت تحتفظ به وهى سجينة فى سجن نيوجيت. هذا النجاح الاقتصادى هو أيضا مكافأة مول على توبتها عن حياتها الآثمة. وهكذا، «يجمد» الشكل الأدبى الخطاب السيال للإيديولوچيا، ويبرز النص جوانب التصدع والتناقض فى الإيديولوچيا التى يستخدمها بما يمنحه لها من كيان شكلى. ولا يقصد الكاتب قصدا واهيا إلى هذا الأثر، لأن الأثر نفسه ينتج «لا شعوريا»، إذا جاز القول، بواسطة النص.

وقد تبنى ماشرى ـ فى الآونة الأخيرة ـ اتجاها يرتكز بصورة متزايدة على علم الاجتماع، وأخذ يبدى مزيدا من الاهتمام بالنظام التعليمى بوصفه المصدر الرئيسى للقيمة الأدبية، ولم يعد يؤمن بالمكانة المتميزة التى نسبها جولدمان وألتوسير إلى الأدب والفن.

التطورات الأخيرة: إيجلتون وچيمسون:

غلب الميراث الهيجلى لمدرسة فرانكفورت على النظرة الماركسية فى الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك بسبب المناخ الإيديولوچى العدائى الذى لم يكن يسمح بالوجود إلا للكتابات الفلسفية المحققة لمفكرين من أمثال أدورنو وهوركهايمر (وكانت مجلة Telos ـ أو «الغاية» ـ هى الأنموذج الذى حمل لواء هذا الميراث). أما فى إنجلترا، فقد ازدهر النقد الأدبى الماركسى (بعد انحداره المتلاحق منذ الثلاثينيات فى هذا القرن) بسبب

«اضطرابات» ١٩٦٨ وماتبعها من تدفق الأفكار الوافدة من أقطار القارة الأوروبية (وكانت مجلة اليسار الجديد The New Left Review قناة مهمة لتدفق هذه الأفكار). ونتيجة ذلك ظهر فى كل من إنجلترا والولايات المتحدة منظرين بارزين، تأثر بالأوضاع السائدة في كلا البلدين. ففى أمريكا ظهر فردريك جيمسون Fredric Jameson بكتابيه «الماركسية والشكل» (١٩٧١) و«سجن اللغة» (١٩٧٢)، وهما كتابان يكشفان عن قدرات جدلية جديدة بفيلسوف ماركسي هيجلي، أما فى إنجلترا فقد برز تيرى إيجلتون Terry Eagleton. بكتابه: «النقد والإيديولوجيا»[٤] (١٩٧٦)، وهو كتاب يتبنى أفكار التيار الماركسى المضاد للنزعة الهيجلية (عند ألتوسير وماشرى)، ويطرح نقدا عميقا لتراث النقد الإنجليزى، وفى الوقت نفسه تقييما جذريا جديدا لتطور الرواية الإنجليزية. وقد أصدر جيمسون منذ سنوات قليلة كتابه «اللاوعى السياسى» (١٩٨١)، كما أصدر إيجلتون ـ فى العام نفسه ـ كتابه «ڤالتر بنيامين أو نحو نقد ثورى»، وكلا الكتابين يستجيب بطريقة خلاقة لتحدى حركة مابعد البنيوية، ويكشف عن مرونة ملحوظة واستعداد لتعديل مواقفهما السابقة.

ويبدأ إيجلتون كتابه «النقد والإيديولوجيا» بتقصى الأثر الذى خلفه كل من ف. ر. ليڤز F.R.Leavis وريموند وليامز Raymond Williams فى كيان النقد الأدبى الإنجليزى. أما وليامز، الذى هو بلا جدال أكثر النقاد الماركسيين تنوعا فى مواهبه، فإنه لم يعلن انتماءه الماركسى إلا فى المرحلة

(٤) قام مترجم هذا الكتاب بتقديم ترجمة لكتاب إيجلتون «الماركسية والنقد الأدبى»، وقد صدرت فى العدد الخاص بالأدب والإيديولوجيا. مجلة «فصول» ١٩٨٥، وصدرت كتابا عن منشورات عيون، الدار البيضاء ١٩٨٦. وهو مدخل جيد إلى النقد الماركسى الذى عالجه المؤلف فى هذا الفصل معالجة متسرعة، وربما كان ذلك بسبب طبيعة كتابه التعليمى بوصفه دليلا للقارئ.

الأخيرة من عمله فحسب. وقد حاولت كتبه الأولى ـ خصوصا «الثقافة والمجتمع من ١٧٨٠ إلى ١٩٥٠» (١٩٥٨) و«الثورة الطويلة» (١٩٦١) ـ دراسة الأبعاد الاشتراكية الإنسانية الكامنة فى الارتباطات السابقة بالمجتمع الصناعى. وتقييم الأدب والنقد الاجتماعى السابق من منظور التجربة الخاصة بوليامز نفسه بوصفه ابنا لعامل من عمال السكك الحديدية فى ويلز. وكان وليامز يؤمن ـ آنذاك ـ بأن صيغة ماركس عن العلاقة بين البنية الفوقية والأساس هى صيغة مجردة أضيق من أن تتسع للنسيج المتشابك لما أسماه «التجربة الحية». ويواجه إيجلتون هذا المنظور مستعينا بأفكار ألتوسير المعادية للنزعة «التجريبية» (أى التعويل على التجربة المباشرة وحدها) ليؤكد فشل ويليامز فى القيام بعملية «انقطاع» حقيقية فى النظرية الماركسية، وذلك لما تنطوى عليه أفكاره الرئيسية عن «الطريق الشامل فى الحياة» و«بنية الشعور» من عجز عن التمييز النظرى بين التجربة الذاتية والظروف الاجتماعية الموضوعية لهذه التجربة.

ويذهب إيجلتون إلى ماذهب إليه ألتوسير من أن النقد لابد له من أن ينقطع عن «المرحلة الإيديولوچية التى تمثل ماقبل تاريخه» ويصبح «علما». ولكن المشكلة الأساسية هى تحديد العلاقة بين الأدب والإيديولوچيا، ذلك لأن النصوص الأدبية لا تعكس الواقع التاريخى، فيما يرى إيجلتون، بل تمارس عملها على الإيديولوچيا لتنتج تأثرا بهذا الواقع. قد يبدو النص حرا فى علاقته بالواقع (فيخترع شخصيات ومواقف على هواه) ولكنه لايتمتع بهذه الحرية فيما يتصل باستخدامه للإيديولوچيا. ولا تشير الإيديولوچيا ـ فى هذا السياق ـ إلى النظريات السياسية الواعية، بل إلى كل الأنساق الذهنية (الجمالية والدينية والتشريعية، وغيرها) التى تتشكل منها الصورة

العقلية للتجربة الحية عند الفرد. ويعنى ذلك أن المعانى والإدراكات التى ينتجها النص الأدبى هى إعادة صنع لما صنعته الإيديولوچيا بالواقع، مما يعنى أن النص يمارس عمله وهو متباعد تباعدا مزدوجا عن الواقع. ويمضى إيجلتون فى تعميق أطروحته بدراسة الطبقات المركبة للإيديولوچيا، ابتداء من أكثر أشكالها السابقة على النص عمومية وانتهاء بإيديولوچيا النص نفسه. وبقدر ما يرفض فكرة ألتوسير التى ترى أن الأدب يستطيع أن يتباعد عن الإيديولوچيا، فإنه يؤكد أن الأدب إعادة صنع معقدة للخطابات الإيديولوچية الموجودة بالفعل. ومع ذلك، فإن الناتج الأدبى ليس مجرد انعكاس لخطابات إيديولوچية أخرى سابقة عليه، بل هو إنتاج متميز للإيديولوجيا. ولهذا السبب، لايهتم النقد بقوانين الشكل الأدبى وحدها أو بالنظرية الإيديولوچية، بل يهتم بما يسميه إيجلتون «قوانين إنتاج الخطابات الإيديولوچية من حيث هى أدب».

ويدرس إيجلتون مسار الرواية الإنجليزية من جورج إليوت إلى د. هـ. لورنس ليوضح العلاقات المتبادلة بين الإيديولوچيا والشكل الأدبى؛ فيرى أن الإيديولوچيا البرجوازية فى القرن التاسع عشر مزجت نزعة نفعية جدباء بسلسلة من المفاهيم ذات الصبغة «العضوية» عن المجتمع (مأخوذة أساسا من التراث الرومانسى الإنسانى)؛ فمع ازدياد الطابع الجماعى فى رأسمالية العصر الفيكتورى، شعرت بالحاجة إلى أن تدعم موقفها بما فى هذا التراث من نزعة عضوية جمالية واجتماعية متعاطفة. ويقوم إيجلتون بدراسة للموقف الإيديولوچى لكل كاتب، ويحلل التناقضات التى تنمو فى تفكيرهم وما حاولوه من تقديم حلول لهذه التناقضات فى كتاباتهم، فيذهب إلى أن د. هـ. لورنس ـ على سبيل المثال ـ تأثر بالنزعة الإنسانية

للرومانسية فى إيمانه بأن الرواية تعكس التدفق الرحب للحياة، وإيمانه بأن المجتمع بدوره هو، من الوجهة المثالية، نظام عضوى فى مقابل المجتمع الرأسمالى المغترب لإنجلترا الحديثة. ولكن بعد انهيار النزعة الإنسانية الليبرالية فى الحرب العالمية الأولى ابتدع لورنس نموذجا ثنائيا لمبدأى «الذكورة» و«الأنوثة». وقد نما هذا التضاد (بين الذكورة والأنوثة) وعدل فى المراحل المتباينة من روايات لورنس، إلى أن انحل أخيرا فى تصويره شخصية ميللورز (عشيق الليدى تشاترلى) الذى جمع بين قوة «الذكر» اللاشخصية ورقة «الأنثى». هذا الجمع بين النقيضين، الذى يتخذ أشكالا.

ولقد أحدثت أفكار مابعد البنيوية تغيرا جذريا فيما كتبه إيجلتون منذ نهاية السبعينيات، فقد انصرف عن الاتجاه «العلمى» لألتوسير إلى الفكر الثورى عند برخت وبنيامين، مما أدى به إلى العودة إلى النظرية الثورية الماركسية القديمة فى كتاب «أطروحات عن فويرباخ» (١٨٤٥)؛ حيث يقول ماركس: «إن السؤال عما إذا كان من الممكن أن تنسب الحقيقة الموضوعية إلى التفكير الإنسانى ليس سؤالا نظريا بل سؤال عملى.... فالفلاسفة لم يفعلوا حتى الآن شيئا سوى تفسير العالم بطرائق متعددة، ولكن المهم تغيير العالم».

ورغم أن إيجلتون يؤمن بأن نظريات «التفكيك» deconstructive theories التى طورها ديريدا Derrida وبول دى مان Paul de Man وغيرهما (انظر الفصل الرابع) يمكن استخدامها لتقويض كل المسلمات والأشكال الثابتة المطلقة للمعرفة، فإنه ينتقد ما تنطوى عليه نظريات «التفكيك» من نزوع برجوازى صغير إلى إنكار الموضوعية والمصالح المادية (خصوصا المصالح الطبقية). هذا الموقف المتناقض يمكن تفسيره إذا لاحظنا أن إيجلتون قد

أصبح يتبنى مفهوم لينين - وليس ألتوسير - عن النظرية. هذا المفهوم الذى يذهب إلى أن النظرية الصحيحة «لاتأخذ شكلها النهائى» إلا فى علاقة وثيقة بالنشاط العملى لجماهير حقيقية وحركة ثورية فعلية. وهذا يعنى أن المهام المطروحة على النقد الماركسى تنطلق الآن من السياسة لا من الفلسفة: فعلى الناقد أن يهدم الأفكار الموروثة عن الأدب، ويكشف عن دورها الإيديولوجى فى تشكيل ذاتية القراء. ومن الضرورى لهذا الناقد - بوصفه اشتراكيا - «أن يفضح تلك الأعمال البلاغية التى تحدث بها الأعمال غير الاشتراكية آثارا غير مرغوب فيها سياسيا»، و«أن يفسر مثل هذه الأعمال، فى الحالات الممكنة، تفسيرا مضادا لاتجاهها الأصلى، بحيث تغدو هذه الأعمال فى خدمة الاشتراكية».

والكتاب البارز لإيجلتون فى هذه المرحلة هو«فالتر بنيامين أو نحو نقد ثورى» (١٩٨١)، حيث يقرأ إيجلتون الصوفية المادية الشاذة لبنيامين قراءة مضادة لاتجاهها ليستخلص منها نقدا ثوريا. ذلك لأن نظرة بنيامين إلى التاريخ تنطوى على انتزاع عنيف لمعنى تاريخى من ماض تهدده وتحجبه دائما ذاكرة رجعية قمعية وحين تأتى اللحظة الملائمة (سياسيا)، يمكن الإمساك بصوت من أصوات الماضى، وتوجيه هذا الصوت لأداء مقصده «الصحيح»، وهذا ماتصنعه مسرحيات برخت التى أعجب بها بنيامين، والتى تعيد فى أحيان كثيرة قراءة التاريخ «قراءة مضادة» لاتجاهه، فتقضى بذلك على الروايات الصارمة وتفتح بوابة الماضى لكى يعاد نقشها من جديد. ومن أمثلة ذلك مافعله برخت بمسرحية كوريلانوس التى كتبها شكسبير و «أوبرا الشحاذ» التى كتبها جاى Gay، حيث أعاد كتابة كل من العملين للكشف عن معانيهما الاشتراكية الكامنة. (وقد ألح برخت إلحاحا لافتا

على ضرورة أن نتجاوز مجرد الاتحاد مع «بطل» مسرحية شكسبيرالمهتم بمصالحه الذاتية، وأن لانمنح تقديرنا لمأساة كوريلانوس وحدها بل لمأساة «العامة على وجه التخصيص»).

ويستحسن إيجلتون النظرة الراديكالية العملية لبرخت إلى معنى الأعمال الأدبية، خصوصا حين يقول: «إن العمل يمكن أن يكون واقعيا في شهر يونيو وغير واقعي في شهر ديسمبر». ويشير إيجلتون على نحو متكرر إلى كتاب بيرى أندرسون Perry Anderson «ملاحظات على الماركسية الغربية» (١٩٧٦) الذي يوضح كيف تنعكس الحالة التي يمر بها صراع الطبقة العاملة دائما على تطور النظرية الماركسية. فهو يرى - على سبيل المثال - أن النقد شديد السلبية الذي وجهته إلى الثقافة الحديثة كان في البداية رد فعل على الهيمنة الفاشية على أوروبا، ثم على الهيمنة الرأسمالية المنتشرة في الولايات المتحدة بعد ذلك، ولكن هذا النقد السلبي كان في الوقت نفسه نتيجة لانفصال المدرسة نظريا وعمليا عن حركة الطبقة العاملة. ولكن مايجعل «النقد الثوري» الذي يطرحه إيجلتون نقدا «حديثا» هو قدرته التكتيكية على عرض النظريات الفرويدية عند لاكان La-can وفلسفة «التفكيك» القوية عند جاك ديريدا (انظر الفصل الرابع).

أما في أمريكا، حيث دب الفساد جزئيا في الحركة العمالية، وأصبحت مستبعدة تماما من السلطة السياسية، فإن ظهور منظر ماركسي بارز يعد حدثا مهما. ومن جهة أخرى، إذا وضعنا في اعتبارنا رأي إيجلتون في مدرسة فرانكفورت، من حيث علاقتها بالمجتمع الأمريكي، لاتضحت لنا دلالة التأثير العميق الذي مارسته هذه المدرسة على فردريك جيمسون. ففي كتاب «الماركسية والشكل» (١٩٧١) يستكشف جيمسون الجانب الجدلي في النظريات الماركسية للأدب، ويعد مجموعة من الدراسات الممتازة (عن

أدورنو وبنيامين وماركوز وبلوخ ولوكاش وسارتر)، يطرح الكتاب تخطيطا لما أسماه چيمسون «بالنقد الجدلى».

يؤمن چيمسون بأن النوع الوحيد من الماركسية الذى يمكن أن يكون له تأثير على الموقف فى العالم بعد الصناعى للرأسمالية الاحتكارية هو تلك الماركسية التى تستكشف المحاور الكبرى لفلسفة هيجل، أى العلاقة بين الجزء والكل، والتضاد بين العينى والمجرد، ومفهوم الوحدة الشاملة، وجدل المظهر والجوهر، والتفاعل بين الذات والموضوع، فليس هناك ـ من منظور الفكر الجدلى ـ «موضوعات» ثابتة غير متغيرة، بل إن الموضوع الواحد يرتبط ارتباطا لاينفصم بكلٍّ أكبر منه، ويرتبط ـ فى الوقت نفسه ـ بعقل مفكر هو بدوره جزء من موقف تاريخى. ومعنى ذلك أن النقد الجدلى لايعزل الأعمال الفردية الأدبية ليحللها، لأن الفرد دائما جزء من بنية أكبر (تقاليد أو حركة) أو جزء من موقف تاريخى. وليس لدى الناقد الجدلى مقولات جاهزة سلفا للتطبيق على الأدب؛ إذ تؤكد فكرته عن «المؤلف المضمر». وذلك الدفاع يعكس حنينا إلى زمن كانت فيه الطبقة الوسطى تتمتع بمزيد من الاستقرار فى نسق طبقى منتظم. أما النقد الجدلى الماركسى، فإنه يميز دائما الأصول التاريخية لمفاهيمه الخاصة دون أن يسمح قط لهذه المفاهيم أن تتحجر أو تمتنع عن الاستجابة لضغط الواقع. وإذا كنا لانستطيع أبدا تجاوز وجودنا الذاتى فى الزمن، فإننا نستطيع كسر القشرة الصلدة لأفكارنا، والانتقال إلى «إدراك أكثر حيوية للواقع نفسه».

إن النقد الجدلى يسعى إلى تعرية الشكل الداخلى لنوع أدبى أو مجموعة من النصوص. ويعمل منطلقا من سطح العمل إلى داخله، حيث المستوى الذى يتصل فيه الشكل الأدبى اتصالا عميقا بالعينى الملموس. ويتوقف چيمسون عند هيمنجواى متخذا منه نموذجا، فيرى أن «مقولة

التجربة المهيمنة» في رواياته هي عملية الكتابة نفسها. لقد اكتشف هيمنجواي أنه يستطيع إنتاج نوع بعينه من الجملة العارية التي تؤدي شيئين على السواء: تسجيل الحركة في الطبيعة (الأشياء) والإيحاء بتوتر السخط بين الناس. وترتبط مهارة الكتابة التي يكتسبها، على المستوى الذهني، بمهارات إنسانية أخرى يتم التعبير عنها من حيث علاقتها بالعالم الطبيعي (خصوصا الرياضة الدموية)[٥]. وتعكس عبادة هيمنجواي للفحولة Machis-mo[٦] المثل الأمريكي الأعلى للمهارة التقنية، ولكنها ترفض أوضاع الاغتراب في المجتمع الصناعي بما تقوم به من تحويل المهارة الإنسانية إلى مجال من مجالات الفراغ. ولما كانت جمل هيمنجواي العارية (من الزخارف اللفظية) لاتستطيع أن تنفذ إلى النسيج المعقد للمجتمع الأمريكي، فإن رواياته تتجه إلى الواقع الضامر للثقافات الأجنبية، حيث يبرز الأفراد مرتبطين «بنظافة الأشياء»، ومن ثم يمكن أن تحتويهم جمل هيمنجواي. وبهذه الطريقة، يوضح چيمسون كيف ينغمس الشكل الأدبي انغماسا عميقا في واقع عيني ملموس.

أما في كتابه «اللاوعي السياسي» (١٩٨١) فإنه يحافظ على المفهوم الجدلي السابق للنظرية. ولكنه يتسع بالمفهوم ليستوعب تيارات فكرية متصارعة (البنيوية، وما بعد البنيوية؛ وفرويد، وألتوسير، وأدورنو) في مركب synthesis يدعو إلى الإعجاب، ويظل ماركسيا بصورة لاتخطئها العين ويذهب چيمسون إلى أن الوضع المتجزئ المغترب للمجتمع الإنساني يدل ضمنا على وضع أصلي من الشيوعية البدائية، كانت فيها الحياة متكاملة

(٥) كالصيد ومصارعة الثيران وما أشبه ذلك.

(٦) الفحولة. والكلمة إسبانية من أصل لاتيني Masculus شاعت للدلالة على الذكورة الحيوانية.

مع الإدراك فى مركب «جمعى»، ولكن الحواس الإنسانية نفسها أوجدت مجالات منفصلة من التخصيص، عندما عانت الإنسانية نوعا من السقوط شبيها بالسقوط الذى تحدث عنه وليم بليك، فأخذ الرسام يعالج الإبصار على أنه حاسة متخصصة، وأصبحت لوحاته عرضا من أعراض الاغتراب، وفي الوقت نفسه، تعويضا عن فقدان عالم الاكتمال الأصلى، إذ تضفى لوحاته لونا على عالم لا لون له.

إن كل الإيديولوجيات هى «استراتيجيات كبت» تسمح للمجتمع بأن يفسر نفسه تفسيرا يكبت التناقضات الكامنة فى التاريخ، والتاريخ نفسه (الواقع القاسى الصارم للضرورة الاقتصادية) هو الذى يفرض استراتيجية الكبت هذه. والنصوص الأدبية تعمل بالطريقة نفسها، فالحلول التى تقدمها هى مجرد أعراض للقمع الذى يمارسه التاريخ. وهنا، يستخدم جيمسون استخداما ذكيا نظرية أ. جريماس A.J. Greimas «البنيوية عن المستطيل السميوطيقى» Semiotic Rectangle بوصفها أداة تحليل تعينه فيما يريد فتغدو الاستراتيجيات النصية للكبت أنماطا شكلية. ويقدم نسق جريماس البنيوى قائمة كاملة بالعلاقات الإنسانية الممكنة (جنسية وتشريعية.. إلخ) تتيح للمحلل ـ عند تطبيقها على استراتيجيات النص ـ اكتشاف الإمكانات التى «لاتقال»؛ هذه الإمكانات التى لاتقال هى التاريخ المكبوت.

ويطور جيمسون فكرة قوية أخرى عن القص والتفسير، فيرى أن القص ليس مجرد شكل أو طراز أدبى، وإنما «مقولة معرفية» أساسية، لأن الواقع لايتجلى للعقل الإنسانى إلا فى شكل قصصى، وحتى النظرية العملية نفسها هى شكل من أشكال القصة. أضف إلى ذلك أن كل القصص يتطلب تفسيرا، وهنا، يرد جيمسون على الحجة الشائعة لدى حركة «ما بعد البنيوية»، والمضادة للتفسير «القوى». ذلك لأن ديلوز Deleuze وجوتارى

Guattari (فى «نقيض أوديب» The Anti-Oedipus)[٧] يهاجمان كل ألوان التفسير «المتجاوز للنص»، متقبلين فحسب التفسير «المحايث»[٨] الـــذى يتجنب فرض «معنى» قوى على النص، بحجة أن التفسير المتجاوز يحاول السيطرة على النص إلى الدرجة التى تفقده تعقده الأصلى، ولكن چيمسون يتخذ من «النقد الجديد» مثالا تطبيقيا، فيثبت أن النقد الجديد (الذى يؤكد أصحابه صراحة أنه نقد محايث) هو - فى حقيقة الأمر - نقد متعال، لأن قاعدته الأساسية هى النزعة الإنسانية. ولكن چيمسون ينتهى إلى أن كل

---

(٧) لايفهم هذا المصطلح إلا بفهم المعنى المعاصر للعملية الأوديبية oedipization فـى التحليل النفسى عند لاكان، حيث يشير إلى العملية النفسية التى تحل بها عقدة أوديب، حيث يكتسب الطفل القدرة على استخدام الرموز مع هيمنة اللغة التى تمثل المجتمع عليه، وإذعانه إلى أنظمتها التى هى أنظمة المجتمع وقيوده، وذلك على نحو تغدو معه هذه العملية تنشئة اجتماعية يندمج بها الطفل فى نظام اجتماعى متدرج، يقع فيه «اسم الأب» موقع السلطة العليا أو رمزا لها. هذه العملية يمكن النظر إليها بوصفها نواة أولى، أو بنية، تتكرر فى عمليات الكبت السياسى والاجتماعى، حيث تمارس ديكتاتورية الرموز عملها. ولايمكن تحرير الفرد من أسر هذه الديكتاتورية إلا بتدمير هذه العملية التى ينصاع فيها الابن إلى الأب، ويتم ذلك بتأكيد نموذج مناقض لأوديب أو نقيض أوديب، الذى يستبقى العقلية الأولى للمرحلة قبل الأوديبية، ويدمر سجن أوديب الغارق فى برودة النسق. وتلك هى الفكرة الأساسية التى يقوم عليها كتاب «نقيض أوديب: الرأسمالية والفصام» الذى أحدث ضجة عند صدوره عام ١٩٧٢ فى باريس، بعد أن كتبه جيل ديلوز (فيلسوف) وفيلكس جوتارى (محلل نفسى) نتيجة تأثرهما بأحداث ثورة الطلاب فى فرنسا (مايو - يونيو ١٩٦٨) وتمردهما على أستاذهما لاكان الذى يمثل «اسم الأب» وتوجههما إلى دراسة «الكلام» والرغبة فى الثورة.

(٨) من المحايثة immanence بمعنى الاهتمام بالشئ «من حيث» هو ذاته وفى ذاته، فالتفسير المحايث هو التفسير الذى ينظر إلى الأشياء فى ذاتها، ومن حيث هى موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس خارجها.

تفسير هو بالضرورة متجاوز وإيديولوچى، فنحن لانستطيع - آخر الأمر - إلا أن نستخدم المفاهيم الإيديولوجية بوصفها وسيلة لتجاوز الإيديولوچيات.

أما فكرة «اللاوعى السياسى» - فتستعير من فرويد مفهومه الأساسى عن «الكبت»، ولكنها ترفعه من المستوى الفردى إلى المستوى الجمعى، فتغدو وظيفة الإيديولوچيا هى «كبت» الثورة. ويضيف چيمسون أن «اللاوعي السياسى» لايحتاج إليه من يمارسون الكبت وحدهم بل يحتاج إليه - بالمثل - من يقع عليهم الكبت، أولئك الذين يجدون أن وجودهم لايحتمل لو لم يتم كبت الثورة. وإذا أردنا تحليل رواية - من هذا المنظور - فإننا نحتاج إلى إيجاد علة غائبة (هى اللاثورة). ويقترح چيمسون منهجا يقوم على ثلاثة آفاق (مستوى للتحليل المحايث، يستند إلى جريماس على سبيل المثال، ومستوى لتحليل الخطاب الاجتماعى، ومستوى حقبى للقراءة التاريخية). ويرتكز المستوى الثالث للقراءة (أو الأفق) على المراجعة المعقدة التى قام بها چيمسون لمفهوم النماذج الماركسية للمجتمع. وبوجه عام، فهو يقبل فكرة ألتوسير عن الوحدة الاجتماعية الشاملة من حيث هى «بنية بلا مركز» تنمو فيها مستويات متباينة، بطريقة تنطوى على «استقلال ذاتى نسبى»، وتمارس عملها من مستويات زمنية مختلفة (تعايش المستويين الزمنيين للإقطاع والرأسمالية على سبيل المثال). هذه البنية المعقدة التى تجمع بين أنماط الإنتاج المتصارعة والمتنافرة هى التاريخ متغاير الخواص الذى ينعكس فى نصوص متغايرة الخواص. وهنا، يرد چيمسون على أفكار «مابعد البنيويين» الذين يبطلون التمايز بين النص والواقع بمعالجتهم الواقع نفسه على أنه نص أكبر فحسب، فيوضح أن التغاير النصى لايمكن فهمه إلا بقدر مايرتبط بتغاير اجتماعى وثقافى «خارج» النص. وبذلك يحتفظ چيمسون بمكان للتحليل الماركسى.

أشرنا في سياق هذا الفصل إلى الماركسية «البنيوية» وذلك من منطلق أن الكتابات الاقتصادية لكارل ماركس كانت هي ذاتها تعد من الكتابات البنيوية أساسا. ولكن من المهم ـ قبل أن ننتقل إلى البنيوية نفسها ـ تأكيد أن أوجه الخلاف بين النظريات الماركسية والنظريات البنيوية الخالصة أكبر بكثير من أوجه الشبه، فالأساس النهائي للنظريات، عند الماركسية، هو الوجود المادي التاريخي للمجتمعات الإنسانية، أما عند البنيوية فإن الأساس الوطيد هو طبيعة اللغة. وإذا كانت النظريات الماركسية تدور حول التغيرات التاريخية وأوجه الصراع التي تنشأ في المجتمع، وتظهر بشكل غير مباشر في شكل أدبي، فإن البنيوية تدرس التفاعل الداخلي لأنساق منفصلة عن وجودها التاريخي.

Jameson, Fredric,

Marxism and Fom (Princeton Unviersity Press, Princeton 1971).

Jameson, Fredric (ed.),

Aesthetics and Politics (New Left Books, London, 1997).

Jameson, Fredric,

The political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act (Cornell University Press, Ithaca, 1981).

Lukács, Georg,

The Historical Novel.(Merlin Press, London, 1962).

Lukács, Georg,

The Meaning of Contemporary Realism (Merlin Press, London, 1963).

Lukács, Georg,

Writer and Critic and Other Essays (Merlin Press, London, 1970).

Lukács, Georg

Studies in European Realism (Merlin Press, London,1972).

Macherey, Pierre,

A Theory of Literary Production, trans. G. Wall (Routledge & Kegan Paul, London, Henley and Boston, 1978).

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Adorno, Theodor W.,
Prisms (Neville Spearman, London, 1967).

Adorno, Theodor W., and Horkheimer, Max.
Dialectic of Enlightenment (Allen Lane, London, 1972).

Baxandall, Lee, and Morawski, Stefan,
Art (International General, N.Y., 1973).

Benjamin, Walter,
Illuminations (Schocken, New York. Cape, London, 1970).

Benjamin, Walter,
Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, trans. H. Zohn (New Left Books, London, 1973).

Benjamin, Walter,
Understanding Brecht, trans. A. Bostock (New LeftBooks,
Craig, David (ed.)
Marxists on Literature (Harmondsworth, Penguin, 1975).

Eagleton, Terry,
Criticism and Ideology (New Left Books, London, 1976).

Eagleton, Terry,
Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism (New Left Books, London, 1981).

Goldmann, Lucien,
The Hidden God (Routledge & Kegan Paul, London, 1964).

Laing, Dave,
The Marxist Theory of Art: An Introductory Survey (Harvester Press, Hassocks, Sussex, 1978).

Lifshitz, Mikhail,
The Philosophy of Art of Karl Marx, trans. R.B. Winn (Pluto Press, London, 1973; Russian edn,1933).

قراءات إضافية

James, C.Vaughan,
Soviet Socialist Realism: Origins and Theory (Macmillan, London and Basingstoke, 1973).

Jay, Martin,
The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School (Heinemann, London, 1973).

Slaughter, Cliff,
Marxism, Ideology and Literature (Macmillan, London and Basingstoke, 1980).

Williams, Raymond,
Marxism and Literature (Oxford University Press, Oxford, 1977).

Wolff, Janet,
The Social Production of Art (Macmillan, London and Basingstoke, 1981).

Marcuse, Herbert,
One-Dimensional Man (Beacon, Boston; Sphere, London, 1964).

Sartre, Jean-Paul,
What is Literature? (Philosophical Library, New York, 1949).

Willett, John (ed.),
Brecht on theatre (Methuen, London, 1964).
Williams, Raymond,
Problems in Materialism and Culture (New Left Books, London, 1980).

مقدمات

Arvon, Henri,
Marxist Aesthetics, trans. H. Lane (Cornell University Press, Ithaca and London, 1973).

Belsey, Catherine,
Critical Practice (Methuen, London, 1980).

Dowling, William, C.,
Jameson, Althusser, Marx: an Introduction to the Political Unconscious (Methuen, London, and Cornell University Press, Ithaca, 1984).

Eagleton, Terry,
Marxism and Literary Criticism (Methuen, London, 1976).

Forgacs, David,
"Marxist Literary Theories", in A. Jefferson and D. Robey (eds), *Modern Literary Theory (Batsford, London, 1982).*

الفصل الثالث

النظريات البنيوية

النظريات البنيوية

غالبا ماتستثير الأفكار الجديدة ردود الأفعال المحافظة على القديم والمعادية للنزعة العقلية، وهذا أمر ينطبق على الطريقة التي استقبلت بها النظريات التي يجمعها اسم «البنيوية» بوجه خاص، ذلك لأن المناهج البنيوية في دراسة الأدب تتحدى بعضا من أهم المعتقدات الراسخة عند القارئ العادي. فمنذ عهد بعيد وهذا القارئ يؤمن أن العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بينه ـ بوصفه قارئا ـ وأفكار المؤلف ومشاعره، أضف إلى ذلك مانؤمن به عادة من أن العمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يخبرنا بالحقيقة عن الحياة الإنسانية، وأن الروايات والمسرحيات تحاول أن تخبرنا بالكيفية التي تكون عليها الأشياء.

ولكن أنصار البنيوية يحاولون إقناعنا أن المؤلف «ميت»، وأن النص الأدبي خطاب لاتتضمن وظيفته الإخبار بالحقيقة، وذلك هو مايرفضه جون بايلي John Bayley الذي تحدث بلسان المعادين للبنيوية عندما قال ـ في عرض له لأحد كتب جوناثان كوللر Jonthan Culler: «إن خطيئة السميوطيقا تتمثل في محاولتها تدمير إحساسنا بالحقيقة في القص... مع أن هذه الحقيقة تسبق القص في القصة الجيدة وتظل منفصلة عنه». وقد

حدد رولان بارت[1] Roland Barthes النظرة البنيوية تحديدا حاسما عندما ذهب - في مقال له عام ١٩٦٨ - إلى أن الكتاب ليس لديهم من شئ سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنهم لايستخدمون الكتابة كي «يعبروا» عن أنفسهم بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة الذى هو معجم «مكتوب دائما من قبل» (إذا استخدمنا عبارة بارت الأثيرة). ولن نخلط الأمور لو وصفنا روح البنيوية بأنها نزعة مضادة للنزعة الإنسانية، فقد استخدم البنيويون أنفسهم هذه الصفة «ضد إنسانية» لتأكيد معارضتهم لكل أشكال النقد الأدبى التى تجعل من الذات الإنسانية مصدر المعنى الأدبى وأصله.

المهاد اللغوى:

هناك فكرتان أساسيتان عند دى سوسير de Saussure [2] تطرحان إجابة جديدة عن السؤالين: «ماموضوع البحث اللغوى؟» و«ما العلاقة بين

---

(١) أصبح رولان بارت أكثر البنيويين ترجمة إلى اللغة العربية، ومن أهم أعماله المترجمة:
- الكتابة فى درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصى، دمشق ١٩٧٠. الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الرباط، ١٩٨٠.
- النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الرباط ١٩٨٥.
- دروس السميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالى، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- مبادئ علم الأدلة، تعريب محمد بكرى، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- النقد البنيوى للحكاية، ترجمة أنطون أبوزيد، بيروت ١٩٨٨.
- لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، الدار البيضاء ١٩٨٨.

(٢) لحسن الحظ، أصبح كتاب دى سوسير «دروس فى علم اللغة العام» متاحا فى أكثر من ترجمة عربية أهمها:
- علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ومراجعة مالك المطلبى، بغداد ١٩٨٥.
- دروس فى الألسنية العامة، تعريب صالح القرمادى ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، تونس ١٩٨٥.
- محاضرات فى علم اللسان العام، ترجمة عبدالقادر قنينى ومراجعة أحمد حبيبى، الدار البيضاء، ١٩٨٧

الكلمات والأشياء؟» وانطلاقا من هاتين الفكرتين، قام دى سوسير بتقديم تمييز أساسى بين ما أسماه «اللغة» Langue وما أسماه «الكلام» Parole، أى بين نسق اللغة الذى هو سابق فى وجوده على استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية التى هى تلفظ فردى. أما اللغة، فهى الجانب الاجتماعى أو النسق المشترك الذى نعول عليه (لا شعوريا) بوصفنا متكلمين. والكلام هو التحقق الفردى لهذا النسق فى الحالات الفعلية من اللغة. هذا التمييز هو المهاد الذى تنطلق منه كل النظريات البنيوية اللاحقة، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق للدراسة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة إنسانية دالة وليس التلفظ الفردى، فإن الموضوع الحق للدراسة فى العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد ـ أو «الأجرومية» ـ المستخدمة فى القصائد أو الأساطير أو الممارسات الاقتصادية. فالكائنات الإنسانية ـ رغم كل شئ ـ تستخدم الكلام بطريقة مختلفة تماماً عن الببغاوات، وما يميز الإنسان ـ تحديدا ـ عن الببغاء أن الإنسان يمتلك نسقا من القواعد يعينه على إنتاج عدد لانهائى من الجمل المحكمات.

ولقد رفض سوسير الفكرة التى ترى فى اللغة كومة من الكلمات التى تتراكم تدريجيا ـ عبر الزمن ـ لتؤدى وظيفة أولية، هى الإشارة إلى الأشياء فى العالم، فالكلمات ليست رموزا تتجاوب مع ماتشير إليه ـ عند سوسير ـ بل علامات[٣] Signs مركبة من طرفين متصلين (اتصال وجهى الورقة

(٣) العلامة هى الإشارة التى تدل على شئ آخر غيرها بالنسبة إلى من يستعملها أو يتلقاها، على نحو تقوم العلامة فى ذاتها على صلة دال ومدلول فى علاقة تنتج دلالة. وإذا كان الدال قرين البعد الحسى الذى يصافح سمعنا عند تلفظ الكلمات فإن المدلول هو البعد التصورى أو المفهوم الذى نعقله من هذا الدال، وبقدر ما يفهم دى سوسير العلامة بوصفها الكل الذى يتركب منه الدال والمدلول، وبوصفها تآلف المفهوم والصورة الصوتية فإنه يؤكد طبيعتها الاعتباطية أو الاختيارية فى الوقت الذى يؤكد طابعها الخطى القائم على تعاقب النطق فى الزمن.

الواحدة). أما الطرف الأول فهو إشارة ـ مكتوبة أو منطوقة ـ هى «الدال» Signifier والطرف الثانى هو المدلول Signified أو المفهوم الذى نعقله من هذه الإشارة. ويمكن تمثيل الفكرة التى يرفضها سوسير على النحو التالى:

الرمز = الشئ

وذلك فى مقابل الفكرة التى يؤكدها وهى:

دال
العلامة = ________
مدلول

ولامكان «للأشياء» فى النموذج الذى تقوم عليه فكرة سوسير، فعناصر اللغة لاتكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة كونها أجزاء فى «نسق» system من «العلاقات» تأمل ـ مثلا ـ نسق علامة أضواء المرور:

أحمر ـ برتقالى ـ أخضر

دال	(أحمر)
مدلول	(توقف)

نجد أن «العلامة» sign ليس لها دلالة إلا بعلاقاتها داخل النسق: (أحمر = توقف/ أخضر = انطلق/ برتقالى = استعد للأحمر أوللأخضر). أما العلاقة بين الدال والمدلول على حدة فهى علاقة اعتباطية، بمعنى أنه لا توجد صلة «طبيعية» بين اللون «الأحمر» و«التوقف»، مهما كان الشعور طبيعيا بهذه العلاقة (ومنذ أن انضمت إنجلترا إلى السوق الأوروبية المشتركة ـ على سبيل المثال ـ تقبل البريطانيون شفرة لونية كهربائية يمكن أن تبدو

غير طبيعية لهم، فصار البنى وليس الأحمر = حى، والأزرق وليس الأسود= محايد) . أضف إلى ذلك أن كل لون فى نسق المرور لا يؤدى دلالته عن طريق تأكيد معنى موجب وحيد الجانب بل عن طريق إشارته إلى اختلاف Difference يميزه عن غيره، داخل نسق من تعارضات وتقابلات، فالضوء الأحمر للمرور هو «أحمر» لأنه ليس «أخضر» على وجه التحديد، والأخضر «أخضر» لأنه ليس «أحمر» .

واللغة نسق من أنساق متعددة للعلامة (البعض يؤمن أنها النسق الأساسى) . والعلم الذى يدرس هذه الأنساق هو «علم العلامة» ـ السميوطيقا Semiotics أو «السميولوجيا»[(٤)] Semiology. ومن المألوف النظر إلى «البنيوية» وعلم العلامة على أنهما ينتميان إلى مجال نظرى واحد، ولكن البنيوية تهتم ـ فى الأغلب ـ بالأنساق التى لاتستخدم العلامات من حيث هى علامات فى ذاتها بل الأنساق التى يمكن

(٤) السميوطيقا/ السميولوجيا (علم العلامات). يرجع مصطلح السميولوجيا إلى تقاليد دى سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) الذى قال: «من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، ويغدو جزءا من علم النفس الاجتماعى ومن علم النفس العام. وسأسمى هذا العلم باسم السميولوجيا ـ من الكلمة اليونانية التى تعنى علامة. ويكشف هذا العلم عن ما يشكل العلامات وعن القوانين التى تحكمها». أما مصطلح السميوطيقا فيرجع إلى تقاليد الفيلسوف الأمريكى شارلزبيرس (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) الذى قال: «ليس المنطق بأوسع معانيه سوى مجرد اسم آخر للسميوطيقا.. أو نظرية العلامات»، وتتحاوب تقاليد دى سوسير وبيرس فى أعمال دارسين متعاقبين، وتتطور، إلى أن تصل إلى فبراير ١٩٦٩، فى باريس، حيث قررت لجنة دولية تبنى استخدام مصطلح السميوطقيا (بيرس) وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السميوطيقية، وقد أصدر جريماس GreimasA.J. وكورتيس J.Courtes أهم معجم تحليلى ـ إلى الآن ـ عن «السميوطيقا واللغة» عام ١٩٧٩ عن دار هاشيت فى فرنسا.

معالجتها بطريقة أنساق العلامة فحسب (كعلاقات القرابة على سبيل المثال). وقد وضع الفيلسوف الأمريكي ش.س.بيرس Peirce تمييزا مفيدا بين ثلاثة أنماط من العلامة، هي: النمط التصويري (الإيقوني) Iconic (حيث تشبه العلامة مرجعها، مثل صورة السفينة أو إشارة مرور عن صخور متساقطة) ونمط المؤشر Indexical (حيث تترابط العلامة مع مرجعها برباط يمكن أن يكون رباط السببية، كالدخان من حيث هو علامة على النار، أو السحاب من حيث هو علامة على المطر) والرمزي Symbolic (حيث تغدو علاقة العلامة بمرجعها علاقة اعتباطية، كما يحدث في اللغة). وأبرز علماء العلامة من المحدثين يوري لوتمان Yuri Lotman في الاتحاد السوفيتي.

ولقد اعتمدت التطورات الأولى البارزة من الدراسة البنيوية على ما أحرزه اللغويون من تقدم في دراسة الفونيمات Phonemes التى هى عناصر المستوى الأدني من نسق اللغة. والفونيم(٥) هو الصوت الدال الذى يدركه من يستخدم اللغة أو يميز معناه، لابحكم وقعه فى ذاته بل بحكم اختلافه عن غيره من الأصوات. ويلفت بارت Barthes الانتباه إلى هذا المبدأ فى عنوان أشهر كتبه، أى كتاب (S/Z)، حيث يلتقط حرفين صافرين فى قصة بلزاك Sarrasine (Sarrazine) وهما حرفان يتميزان ـ من حيث هما فونيمان ـ بأن أولهما مهموس (S) وثانيهما مجهور (Z). ومن ناحية أخرى، هناك اختلافات للصوت الصرف لاتتميز على المستوى الصوتى (وليس الفونيمى)، كما يحدث فى اللغة الإنجليزية من وجود اختلاف واضح بين صوت الحرف /P/ فى كل من الكلمتين "Spin"، "Pin"، ولكنه اختلاف

(٥) يترجم البعض الفونيم بكلمة «الصوتم» والمورفيم الكلمة «المعنم». ومن الأفضل الاحتفاظ بالصيغة المعربة مادام لايوجد لها مقابل، وإذا كان الفونيم يعنى أصغر الوحدات الصوتية الدالة فإن المورفيم يعنى أصغر الوحدات الدلالية.

لايلحظه المتكلم باللغة الإنجليزية، فهو اختلاف غير مدرك من حيث إنه لايقوم بتصنيف المعنى بين الكلمات فى اللغة، وحتى لو قلنا Sbin فمن المحتمل أن نسمعها على أنها "Spin" . والنقطة الأساسية فى هذه النظرة أن وراء استخدامنا للغة يكمن «نسق» أو نموذج من أزواج متقابلة أو «ثنائيات متعارضة» تتحكم فى هذا الاستخدام. هذه التعارضات تتضمن ـ على مستوى الفونيم ـ الأنفى / غير الأنفى، والجهور/ المهموس، والشديد/ اللين. وبمعنى من المعانى، يتمثل المتكلمون مجموعة من القواعد تتجلى فى قدرتهم الواضحة على استخدام الجملة.

ويمكن ملاحظة تأثير هذا النمط من البنيوية فى الأنثروبولوجيا عندما تدرس مارى دوجلاس Mary Douglas ـ على سبيل المثال ـ المحرم من المأكولات عند طائفة «اللاوية»، حيث تغدو لحوم بعض الحيوانات طاهرة وبعضها الآخر غير طاهر بلاسبب واضح. وتحل مارى دوجلاس المشكل بإقامة نموذج من التعارضات يكافئ نموذج التحليل الفونيمى (الصوتى)، فتظهر قاعدتان بارزتان: (١) لحم الحيوان المشقوق الظلف والماضغ وذو الحافر هو أنموذج النوع الطاهر من مأكل الراعى، أما لحم الحيوان شبه المطيع (كالخنزير والأرنب الوحشى وغرير الصخر) فهو غير طاهر،(٢) هناك قاعدة ثانية تكمل الأولى مؤداها أن الحيوان الطاهر اللحم لابد أن يكون عنصرا قابلا للتهيئة، فالسمكة التى بلا زعانف ـ مثلا ـ غير طاهرة.. إلخ . وهناك مستوى أكثر تعقيدا من التحليل الفونيمى نجده عند كلود ليفى شتراوس Claude Lévi-Strauss[٦] الذى طور هذا النموذج

(٦) صدرت ترجمات متعددة لأعمال كلود ليفى شتراوس أهمها :
ـ الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق ١٩٧٧ .
ـ مقالات فى الأناسة، اختارها ونقلها إلى العربية حسن قبيسى، بيروت ١٩٨٣ .
ـ الفكر البرى، نقله إلى العربية وقدم له وعلق عليه نظير جاهل، بيروت ١٩٨٤ .
ـ الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم شاكر عبدالحميد، بغداد ١٩٨٦ .

فيما يتصل بدراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة، فالمهم فى هذا النمط من البنيوية ليس طرح الأسئلة المألوفة عن علل التحريم أو أصول الأساطير والشعائر بل البحث عن نسق الاختلافات الذى يكمن وراء الممارسة الإنسانية المتعينة.

والواضح من الأمثلة الأنثروبولوجية لهذا النمط من التحليل البنيوى أن البنيويين يحاولون الكشف عن «أجرومية»، أو «تركيب»، أو نموذج «فونيمى» للأنساق الإنسانية من المعنى، سواء كانت هذه الأنساق أنساق قرابة أو أزياء أو طهو أو خطاب أدبى أو قصصى أو أساطير أو طواطم، وأكثر أمثلة هذا التحليل حيوية نجدها فى الكتابات الأولى لرولان بارت، خصوصا فى كتابيه الشهيرين «أسطوريات» (١٩٥٧) و«نسق الزى»، (١٩٦٧) حيث يطبق نظريته التى بسطها فى كتابه «مبادئ السميولوجيا»، (١٩٦٤).

والمبدأ الأساسى الذى تنطلق منه كل هذه الكتب لبارت هو أن كل أشكال الأداء الإنسانى تستلزم نسقا متمثلا من علاقات الاختلاف. هذا المبدأ يطبقه بارت على كل ألوان الممارسات الاجتماعية التى يفسرها على أنها أنساق علامة تعمل بالطريقة التى يعمل بها النسق اللغوى، بالمعنى الذى يجعل أى «كلام» Parole فعلى يستلزم نسقا (لغة) من الاستخدام. ويدرك بارت أن نسق «اللغة قابل للتغير، وأن تغيره يقع فى «الكلام»، ولكنه يؤكد أن دراسة الكلام فى أى لحظة من لحظاته لابد أن تكشف عن نسق فاعل، هو مجموعة القواعد التى تصدر عنها كل ألوان «الكلام»، مثل ذلك دراسة بارت لارتداء الملابس فى دراسته عن الزى، حيث لايرى عناصر اللبس بوصفها أمر تعبير شخصى أو أسلوب فردى بل أمر «نسق لباسى»، يعمل بالطريقة التى تعمل بها اللغة. ومن ثم يقسم «لغة» الملابس إلى قسمين «نسق»، و«كلام» (تشكيلة).

النســق	التشكيلة
(مجموعة من قطع، أجزاء، أو تفاصيل لايمكن ارتداؤها في وقت واحد على الجزء نفسه من الجسم، ويستجيب تنوعها إلى التغير في معنى طريقة اللبس: بخنق، قلنسوة، لفاعة.. إلخ).	مجاورة لعناصر مختلفة في نمط الثوب نفسه: تنورة ـ بلوزة ـ جاكيت.

إننا نختار طاقما بعينه (تشكيلة) من قطع يمكن استبدال كل منها بغيرها لكي نصنع «كلام» الثوب، على نحو يغدو معه الطاقم (الذى قد يتكون ـ مثلا ـ من جاكيت رياضي/ بنطال فلانيلة رمادى/ قميص أبيض مفتوح الرقبة) مكافئا للجملة التي ينطقها الفرد لأداء غرض من الأغراض، فعناصر الطاقم ـ كعناصر للجملة ـ تتناسب معا لتحقق نوعا من الأداء وتستحضر معنى أو أسلوبا. ونحن لانؤدى النسق نفسه بالفعل، ولكن اختيارنا للعناصر التي تتكون منها أطقم الثياب هي التي تجعل النسق يعبر عن قدرتنا على استخدامه. وفيما يلي تمثيل لمثال مطبخي يقدمه بارت:

نســق	تشــكيلة
«عدد من المواد الغذائية تتضمن مشابهات ومخالفات؛ يختار المرء منها طبقه بالنظر إلى معنى بعينه: أنواع المداخل، المشويات أو الحلوى»	سلسلة الأطباق الفعلية المختارة في الوجبة، قائمة الطعام.

(فى المطاعم التى تقدم وجبات a la carte فإن القائمة تتضمن كلا المستويين: المداخل والأنواع).

النظرية البنيوية للقص:

عندما نطبق نموذج التحليل اللغوى على الأدب نبدو كالذى يرسل الفحم إلى نيوكاسل، ذلك لأنه إذا كان الأدب لغة ـ آخر المطاف ـ فما القصد من دراسته فى ضوء النموذج اللغوى؟ الحق أنه من الخطأ التوحيد بين «الأدب» و«اللغة». صحيح أن الأدب يستخدم اللغة أداة له، ولكن ذلك لايعنى اتحادا بين بنية الأدب وبنية اللغة، فالعناصر ليست متطابقة بين كلتا البنيتين. ومعنى ذلك أنه عندما يطالب تودوروف Todorov بنظرية أدبية جديدة تؤسس «أجرومية» عامة للأدب فإنه يطالب بنظرية تكشف عن القواعد الكامنة التى تحكم الممارسة الأدبية. ولكن البنيويين ـ من ناحية أخرى ـ يذهبون إلى وجود علاقة خاصة بين الأدب واللغة، فالأدب ـ عندهم ـ يلفت انتباهنا إلى طبيعة اللغة نفسها وخصائصها النوعية، فنظريتهم الأدبية البنيوية وثيقة الصلة بالشكلية فى هذا الجانب.

وتنطلق النظرية البنيوية للقص من التماثلات التى تصل الأدب باللغة، بالمعنى الذى يجعل من «النحو» Grammer (قواعد بناء الجملة) النموذج الأساسى لقواعد القص، حين يتحدث تودوروف وغيره عن نحو للقص. هذا «النحو» يبدأ من التركيب الأولى للجملة نفسها، من حيث انقسامها إلى «مسند» ومسند إليه. خذ مثلا الجملة: «الفارس (مسند) ذبح التنين بسيفه (مسند إليه)». من الواضح أن هذه الجملة يمكن أن تكون نواة لحادثة أو حكاية بأكملها. وإذا استبدلنا بالفارس اسما مثل لانسيلوت Launcelot أو

جوين Gawain، وبالفأس السيف، ظلت البنية الأساسية على حالها. ولقد توصل فلاديمير بروب Vladimir Propp إلى نظريته عن الحكايات الروسية الخرافية بمتابعة هذه المماثلة بين بنية الجملة وبنية القص إلى نهايتها.

ويمكن فهم منهج بروب(٧) إذا مثلنا الشخصيات النمطية (البطل، الشرير.. إلخ) في الحكايات بالمسند في الجملة، ومثلنا الأحداث النمطية بالمسند إليه. وإذا كانت الحكايات تتضمن وفرة وفيرة من التفاصيل فإن مادة الحكايات نفسها تتشكل على أساس من عدد ثابت من «الوظائف»، هي إحدى وثلاثون وظيفة. والوظيفة هي الوحدة الأساسية للغة (نسق) القص، وتشير إلى الأحداث ذات المغزى التي تشكل القص، والتي تتبع مساقا منطقيا. ورغم أنه لاتوجد حكاية تتضمن كل الوظائف مجتمعة، فإن للوظائف مسارا ثابتا في كل حكاية. والمجموعة الأخيرة من الوظائف ـ عند بروب ـ كالتالي:

٢٥ ـ اقتراح مهمة صعبة على البطل.
٢٦ ـ إنجاز المهمة.
٢٧ ـ الاعتراف بمكانة البطل.
٢٨ ـ افتضاح أمر البطل الزائف أو الشخصية الشريرة.
٢٩ ـ اتخاذ البطل الزائف مظهرا جديدا.
٣٠ ـ عقاب الشرير
٣١ ـ زواج البطل وارتقاؤه العرش.

---

(٧) توجد ترجمة عربية جيدة لكتاب بروب، مورفولوجية الخرافة، من إعداد وتقديم إبراهيم الخطيب، وقد صدرت عن الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء ١٩٨٦.

وليس من الصعب أن نلاحظ أن هذه الوظائف لاتوجد فى الحكايات الخرافية الروسية أو غير الروسية فحسب، فهى موجودة بالمثل فى الكوميديات والأساطير والملاحم والمغازى وبالقطع فى القصص بوجه عام، ولكن وظائف بروب بسيطة فى نمطيتها إلى درجة تستلزم تطويرها إذا أردنا تطبيقها على نصوص أكثر تعقيدا. ففى أسطورة أوديب ـ على سبيل المثال ـ نجد أن أوديب يشرع فى مهمة حل لغز أبى الهول، وينجز المهمة، ويتم تقديره من حيث هو بطل، ويتزوج ويرتقى العرش، ولكن أوديب فى الوقت نفسه بطل زائف وشرير، ويفتضح أمره (قتل أباه فى الطريق إلى طيبة وتزوج أمه، الملكة) ويوقع العقاب على نفسه. وقد أضاف بروب سبعة «مجالات للحدث» أو أدوارا تؤديها الشخصيات فى الإحدى وثلاثين وظيفة، فهناك الشرير، والمانح (الواهب) والمساعد، والأميرة (بحث عن شخص) ووالدها، والرسول، والبطل (الباحث أو الضحية)، والبطل الزائف. ومرة أخرى، تتطلب التراجيديا الأسطورية لأوديب أن نستبدل بدورى «الأميرة ووالدها» أدوار «الأم/ الملكة والزوج». يضاف إلى ذلك أن الشخصية الواحدة يمكن أن تلعب أدوارا متعددة، أو تقوم مجموعة من الشخصيات بالدور نفسه، فأوديب الذى هو البطل والمانح (الذى يجنب طيبة الكارثة بحله اللغز) هو فى الوقت نفسه بطل زائف بل شرير.

ولقد حلل كلود ليفى ـ شتراوس، الأنثروبولوجى البنيوى، أسطورة أوديب بطريقة بنيوية تماما فى استخدامه النموذج اللغوى، فهو يطلق على الوحدات الصغرى للأسطورة مصطلح «ميثيمات»[8] Mythemes (الذى

---

٨) الميثيم، الوحدة الصغرى للأسطورة، مصطلح صاغه كلود ليفى شتراوس فى كتابه «الأنثروبولوجيا»، على نسق المورفيم، وجعل منه دالا على المكونات الصغرى ذات الطابع العلائقى لأسطورة أوديب.

يمثل الفونيمات Phonemes والمورفيمات. Morphemes في علم اللغة). وتنتظم هذه الوحدات الصغرى في تعارضات ثنائية شأنها شأن الوحدات اللغوية الصغرى. ويتكشف التعارض العام الذى تنطوى عليه أسطورة أوديب عن نظرتين متقابلتين إلى أصل الإنسان:(١) نظرة الأصل الواحد التى ترد ولادة الإنسان إلى الأرض.(٢) ونظرة الأصل المزدوج التى ترجع ولادة الإنسان إلى جماع ذكر وأنثى. وتتجمع مجموعة من الوحدات الصغرى حول القطب الأول من التعارض بينما تتجمع مجموعة أخرى حول القطب الثانى، فتؤكد المجموعة الأولى أهمية روابط القرابة (حين يتزوج أوديب من أمه، وتدفن أنتيجونا أخاها غير آبهة بالقانون)، بينما تقلل المجموعة الثانية من أهمية القرابة (حين يقتل أوديب أباه، ويقتل إيتوكليس أخاه). ولايهتم ليفى شتراوس بمساق القص بل بالنموذج البنيوى الذى يمنح الأسطورة معناها، فهو يبحث عن البنية (الفونيمية) للأسطورة، ويؤمن أن تطبيق نموذج التحليل اللغوى سوف يفضى - فى النهاية - إلى الكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنسانى، أى البنية التى تحكم الطريقة التى يشكل بها البشر مؤسساتهم ومصنوعاتهم وأشكال معرفتهم.

ويقدم أ.ج.جريماس A.J.Greimas فى كتابه «علم الدلالة البنيوية» (١٩٦٦) تطويرا بارعا لنظرية بروب؛ إذ بينما كان هدف بروب هو دراسة نوع بعينه من القص، فإن هدف جريماس هو الوصول إلى «القواعد» الكلية للقص عموما، عن طريق تطبيق التحليل الدلالى لبنية الجملة على هذه القواعد. ويستبدل جريماس بمجالات الحدث السبعة عند بروب ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة، تتضمن كل الأدوار (أو الذوات Actants) التى أشار إليها بروب:

فاعل/ مفعول

مرسل/ مستقبل

مساعد/ معارض.

وترسم هذه الأزواج ثلاثة نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر فى كل ألوان القص:

١ ـ رغبة، أو بحث، أو هدف (فاعل/ مفعول).
٢ ـ اتصال (مرسل/ مستقبل).
٣ ـ دعم إضافى أو إعانة (مساعد/ معارض).

وإذا طبقنا هذه النماذج على مسرحية سوفوكليس «أوديب ملكا»، فلاشك أننا سوف نصل إلى تحليل أكثر نفاذا مما لو استخدمنا مقولات بروب:

١ ـ أوديب يبحث عن قاتل لايوس. ومن المفارقات الساخرة أنه يبحث عن نفسه (فهو الفاعل والمفعول فى آن).

٢ ـ موحى أبوللو يتنبأ بخطايا أوديب. تريزياس وجوكاستا والرسول والراعى ـ كلهم يؤكدون صدق النبوءة بقصد أو دون قصد، فالمسرحية تدور حول سوء فهم أوديب للرسالة.

٣ ـ تريزياس وجوكاستا يحاولان منع أوديب من اكتشاف القاتل بينما يساعده الرسول والراعى ـ بغير عمد ـ فى البحث، وأوديب نفسه يعرقل التفسير السليم للرسالة.

ويمكن أن نرى ـ للوهلة الأولى ـ أن ماقام به جريماس من تطوير لنظرية بروب إنما يسير فى اتجاه التنميط الفونيمى، الذى رأيناه عند

شتراوس، وذلك اعتبار يجعل من جريماس بنيويا تماما إذا قورن ببروب الشكلى، فجريماس يفكر فى العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر فى خصائص الوحدات ذاتها. ومن هنا اختزل وظائف بروب الإحدى وثلاثين إلى عشرين وظيفة، وحصر الوظائف العشرين فى ثلاثة أبنية: «تعاقدية» Contractual، و«أدائية» Performative و«خيارية» Disjunctive. وتتصل البنية الأولى ـ وهى الأكثر لفتا للانتباه ـ بتأسيس أو فسخ التعاقد أو القاعدة على نحو يمكن أن يستخدم فيه القص أيا من البنيتين التاليتين:

عقد (أو حظر) ← خرق ← عقاب

غياب العقد (عدم نظام) ← تأسيس عقد (نظام).

ويقوم القص فى أسطورة أوديب على البنية الأولى، فأوديب ينتهك محظور قتل الأب وسفاح المحارم، ويعاقب نفسه.

وينطلق تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov من إنجازات بروب وجريماس وغيرهما، جاعلا من القواعد النحوية قواعد للقص، أعنى قواعد الفاعلية Agency والإسناد Predication ووظائف النعت، والفعل، وصيغة الفعل Mood ووجه الإعراب Aspect.. إلخ. وتغدو أصغر وحدات القص هى «القضية» Proposition التى يمكن أن تكون «فاعلا» أى شخصا، أو «مسندا إليه» أى حدثا، على نحو يمكن معه وصف الطابع البنيوى لـ «قضايا» القص بأقصى درجة من التجريد والعمومية. وإذا استخدمنا منهج بروب فى تحليل أسطورة أوديب أمكن أن يكون لدينا «القضايا» التالية:

س يتولى الملك	س يتزوج ش
ش والدة س	س يقتل ص.
ص والد س.	

وهي بعض القضايا التي يتشكل منها القص في الأسطورة، حيث إن (س) هو أوديب و(ش) جوكاستا و (ص) لايوس. والقضايا الثلاث الأولى تعين «الفاعل» بينما تتضمن القضية الأولى والقضيتان الأخريان «المسند إلى الفاعل» (تولى الملك، والزواج، والقتل). ويمكن أن يعمل ماهو مسند إلى الفاعل عمل النعت، فيشير إلى حالة ساكنة من الأحداث (تولى الملك)، أو يعمل بطريقة دينامية، فيشير إلى «أفعال» انتهاك القانون، مما يجعل المسند إلى الفاعل أكثر أنماط القضايا فاعلية. وبعد أن يفرغ تودوروف من تحديد الوحدة الصغرى (القضية) للقص، يقوم بوصف مستويين أعلى من التنظيم: المساق Sequence والنص Text، فكل مجموعة من القضايا تشكل مساقا، بحيث يتكون المساق الأساسي من خمس قضايا تصف وضعا مضطربا لايلبث أن يعود إلى حال استقراره، وإن كان في شكل متحول. ويمكن تحديد هذه القضايا الخمس كالتالي:

توازن١ (سلام مثلا)
قوة١ (عدو يغزو)
عدم توازن (حرب)
قوة٢ (عدو ينهزم)
توازن٢ (سلام بشروط جديدة).

وأخيرا، يشكل تعاقب المساقات نصا تنتظم أجزاؤه بطرائق متنوعة، كالإدماج Embeding (قصة داخل قصة، استطراد.. إلخ) أو وصل (سلسلة من المساقات) أو المزج أو المناوبة (تواشج المساقات) أو المزج بين ذلك كله. ويقدم تودوروف[٩] أكثر أمثلته التطبيقية حيوية في دراسته عن «ديكاميرون»

---

(٩) هناك أكثر من كتاب قد ترجم لتودوروف إلى اللغة العربية أهمها :
ـ نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، بيروت ١٩٨٦ .
ـ الشعرية، ترجمة المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ١٩٨٧ .

بوكاشيو Boccaccio بعنوان «أجرومية الديكاميرون» (١٩٦٩)، وهى دراسة تكشف بهالتها العلمية عن محاولته تأسيس «نحو» عام للقص انطلاقا من موقف موضوعى واثق بموضوعيته. وسوف نرى أن هذا الموقف هو مانقضته نظريات «مابعد البنيوية».

وقد طور جيرار جينيت[١٠] Gerard Genette نظريته القوية المركبة عن الخطاب فى سياق دراسته لرواية بروست «البحث عن الزمن الضائع»، حيث أحكم تفرقة الشكلية الروسية بين «القصة» Story، و«الحبكة» Plot (انظر الفصل الأول) بتقسيم القص إلى ثلاثة مستويات: مستوى القصة story (Historie) ومستوى الخطاب discourse (Recit) ومستوى السرد -Nar) ration) Narration. مثال ذلك مانجده فى القسم الثانى من «الإنيادة»، حيث إنياس Aeneas راو يقص على مستمعين (سرد)، ويقدم لهم خطابا، هذا الخطاب يصور أحداثا شارك فيها إنياس (قصة). هذه المستويات الثلاثة تتصل بثلاثة أبعاد يستخلصها جينيت من خصائص «الفعل»: زمانه، وحالته الإعرابية، وصوته (المبنى للمجهول أو المعلوم). وإذا أخذنا بعدا واحدا فحسب على سبيل التمثيل، لاحظنا أن تمييز جينيت بين «الحالة» و«الصوت» يوضح المشكلات التى تترتب على الفكرة المألوفة عن «وجهة النظر» فى القصة، حيث نفشل غالبا فى التمييز بين الصوت الراوى ومنظور (حالة) الشخصية. إن بيب Pip ـ مثلا ـ فى رواية «الآمال العظيمة»، يقدم منظور نفسه فى شبابها، ولكن من خلال صوت ذاته التى تقص فيما بعد هذا الشباب.

وتزودنا مقالة جينيت Genette «تخوم القص» (١٩٦٦) بنظرة شاملة إلى المشكلات التى لاتزال فى حاجة إلى تطوير فى نظرية القص، فيدرس

---

(١٠) هناك كتاب مترجم إلى العربية لجيرار جينيت، هو:
ـ مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، الدار البيضاء ١٩٨٥.

هذه المشكلات من خلال استكشافه ثلاث ثنائيات متعارضة. الثنائية الأولى يتعارض فيها التقديم Diegesis مع المحاكاة Mimesis في القص، وهي ثنائية يوجد فيها «السرد» Narration مع «الوصف». Discription وتفترض تمييزا في الجانب الفعال والجانب التأملي من السرد، فيتصل جانبها الأول الفعال بالأحداث والأفعال، بينما يتصل جانبها الثاني بالموضوعات أو الشخصيات، فالسرد يبدو أساسيا ماظلت الأفعال والأحداث جوهر المضمون الزماني والدرامي للقصة، في حين يبدو «الوصف» ثانويا وزخرفيا، فجملة مثل «ذهب الرجل إلى المنضدة والتقط سكينا» هي جملة حركية وقصية (سردية) إلى حد بعيد. ولكن جينيت ينقض هذا التمييز بمجرد أن يفرغ منه، فيشير إلى أن الأسماء والأفعال في الجملة هي أفعال وأسماء وصفية في الوقت نفسه. وإذا استبدلنا بكلمة «الرجل» كلمة «طفل» وبالمنضدة «الطاولة» بالفعل «التقط» الفعل «انتزع»، نكون قد غيرنا الوصف. وأخيرا، تأتي ثنائية «القص» Narration و«الخطاب» Discourse التي تميز بين الحكي الخالص الذي لايتكلم أحد متعين فيه والحكي الذي نعرف فيه شخصية المتكلم. ومرة أخرى، ينقض جينيت التعارض بالكشف عن عدم وجود قص خالص يخلو من تلوين «ذاتي»، فهناك ـ عادة ـ علامات دالة على عقل يصدر أحكاما مهما بدا القص شفافا مباشرا. وغالبا، فإن القص لايكون نقيا (أو خالصا) بهذا المعنى، سواء كان عنصر الخطاب يدخل عبر صوت الراوي (كما عند فيلدنج Fielding وسيرفانتس Cervantes أو عبر شخصية الراوي (كما عند ستيرن Sterne) أو بواسطة رسائل متبادلة (كما عند رتشاردسون Richardson). ويؤمن جينيت أن القص قد وصل إلى أعلى درجات نقائه لدى هيمنجواي Hemingway وهامت Hammet ، ولكنه أخذ ينداح تماما في خطاب الكاتب مع الرواية الجديدة Nouveau-Roman . وسوف نرى في الفصل القادم أن منهج جينيت النظري بما

يتميز به من إقامة تمييز بين المتعارضات وإلغاء لهذا التمييز، يفتح الباب أمام فلسفة «التفكيك» Deconstruction عند جاك ديريدا Jacques Derrida.

وإذا تابعنى القارئ إلى الآن فسوف يعترض على النظرية الأدبية البنيوية بأنها لاتملك الكثير الذى تقدمه إلى النقد التطبيقى، وأن ثمة دلالة لافتة فى أن الأمثلة التى تستخدمها الدراسات البنيوية تأتى غالبا من القصص الخرافية والأساطير والقصة البوليسية، غير أن هذه الدراسات تهدف إلى تحديد المبادئ العامة لبنية الأدب ولاتقدم تفسيرات لنصوص فردية. ويمكن للقصة الخرافية ـ مع هذا الهدف ـ أن تقدم أمثلة أوضح لقواعد القص الأساسية فى كل القصص أكثر مما تفعل مسرحية «الملك لير»، أو رواية «يوليسيز».

الاستعارة والكناية:

ولكن هناك بعض الحالات التى تقدم فيها النظرية البنيوية للناقد التطبيقى مهادا خصبا للاستخدامات التفسيرية. ينطبق هذا على دراسات رومان ياكوبسون Roman Jakobson عن «الحبسة» Aphasia (عيب كلامى)(١١) وتطبيقاتها الأدبية، حيث يبدأ ياكوبسون بإقامة تمييز أساسى بين البعد الأفقى والبعد الرأسى من اللغة، وهو تمييز يرتبط بالتمييز بين

---

(١١) الحبسة اضطراب أو خلل فى التعبير بالكلام أو الكتابة، أو فى فهم معنى الكلمات المنطوق بها، أو فى تسمية الأشياء. وقد عالجها ياكوبسون معالجة عمقت النظرية اللغوية البنيوية، فميز بين الحبسة التى تقع على مستوى اختيار الكلمات، والحبسة التى تقع على مستوى التضام بين الكلمات، واصلا بين هذين النوعين والمحورين الأساسيين فى اللغة، ومؤكدا مايترتب على التمايز بينهما من استخدام كنائى يركز على علاقات التتابع، واستخدام استعارى يركز على علاقات الترابط، وحاول أن يستخرج من ذلك تطبيقات فى الآداب والفنون.

اللغة Langue والكلام Parole. ويمكن توضيحه بالإشارة إلى نسق الأزياء عند بارت، حيث يتضمن البعد الرأسي مخزونا من العناصر التى يمكن استبدال واحدها بالآخر، كالبخنق والقلنسوة واللفاعة، ويتضمن البعد الأفقى العناصر التى نختارها من هذا المخزون لتشكل مساقا فعليا (تنورة ـ بلوزة ـ جاكيت). ويعنى ذلك، إمكان النظر إلى أى جملة من الجمل من منظور رأسى أو أفقى، أى بالنظر إلى (١) العنصر المختار من بين مجموعة العناصر القابلة للاستبدال داخل المجموعة نفسها، أو بالنظر إلى (٢) العناصر المتضامة فى مساق فعلى يتشكل منه كلام Parole. هذا التمييز ينطبق على كل المستويات من أصغرها إلى أكبرها، أى ينطبق على الفونيم والمورفيم والكلمة والجملة فى الوقت نفسه. وقد لاحظ ياكوبسون أن الأطفال المصابين بالحبسة يفقدون القدرة على استخدام بعد من هذين البعدين (الأفقى/ الرأسى)، فيتكشف نمط «اعتلال المجاورة» من الحبسة، فى عجز الطفل عن ضم العناصر اللغوية فى مساق، بينما يتكشف النمط الثانى ـ وهو «اعتلال المشابهة» ـ فى العجز عن استبدال العناصر بغيرها. ويبدو ذلك واضحا فى اختبار تداعى الكلمات، فإذا قلنا: «كوخ» ـ مثلا ـ فإن الطفل المصاب بالاعتلال الأول (المجاورة) ينتج سلسلة من المترادفات والأضداد وغيرها من البدائل: «عشة»، «زريبة»، «مكان»، «حار»، «جحر». وفى حين يقدم الطفل المصاب بالاعتلال الثانى (المشابهة) عناصر تتضام مع «كوخ»، لتشكل مساقات ممكنة: «متداع»، «منزل صغير فقير». ويمضى ياكوبسون موضحا أن كل نوع من هذين الاعتلالين يستجيب إلى نوع بعينه من مجاز الكلام ـ استعارة أو كناية. ويوضح المثال السابق أن اعتلال المجاورة يفضى إلى استبدال فى البعد الرأسى من اللغة على نحو مايحدث فى الاستعارة («وجار»، لـ «كوخ»)، بينما يفضى اعتلال المشابهة إلى إنتاج أجزاء من سياقات تشير إلى علاقة الجزء بالكل على نحو مايحدث فى

الكناية («متداع» لـ «كوخ»). ويرى ياكوبسون أن كلامنا العادى يسلك سلوكا يميل به إلى أحد البعدين أو القطبين، وأن الأسلوب الأدبى نفسه يتكشف عن ميل إلى القطب الاستعارى أو القطب الكنائى، وأن التطور التاريخى من الرومانسية إلى الرمزية ـ عبر الواقعية ـ يمكن فهمه بوصفه تحولا أسلوبيا من القطب الاستعارى (الرومانسية) إلى القطب الكنائى (الواقعية) وعودة إلى القطب الاستعارى (الرمزية) مرة أخرى. ويطبق ديفيد لودج David Lodge فى كتابه «طرز الكتابة الحديثة»[(١٢)] (١٩٧٧) هذه النظرية على الأدب الحديث، مضيفا درجات أخرى من التحول إلى العملية الدائرية التى أشار إليها ياكوبسون، على نحو تغدو معه نزعة «الحداثة» و«الرمزية» واقعة فى القطب الاستعارى، بينما تغدو النزعة «الواقعية» والنزعة «المضادة» للحداثة فى القطب الكنائى.

وإذا أردنا مثالا على ذلك، فلنلاحظ أن الكناية ـ بمعناها العام ـ تتضمن انتقالا من عنصر إلى آخر فى المساق نفسه، أو تضع عنصرا فى سياق آخر، تماما كما يحدث حين نطلب «كوبا» من شئ ما ونحن نقصد مضمون الكوب وليس الكوب نفسه، أو نشير إلى «المضمار» ونحن نقصد السباق، أو إلى أسطول من مائة شراع ونحن نقصد مائة سفينة. إن الكناية ـ أساسا ـ تتطلب سياقا لعملها، ومن هنا يصل ياكوبسون بينها وبين الواقعية، فالواقعية تتحدث عن موضوعها بأن تعرض على القارئ جوانب وأجزاء وتفاصيل سياقية، تستحضر الكل بواسطة الجزء. خذ ـ مثلا ـ مفتتح رواية ديكنز «الآمال العظيمة»، حيث يبدأ بيب فى تعرف

---

(١٢) هناك جزء مفيد مترجم من كتاب ديفيد لودج بعنوان «لغة الرواية الحداثية ـ الاستعارة والكناية». وهو تطبيق لنظرية ياكوبسون عن «الحبسة». وقد قام بالترجمة صبحى حديدى، فى العدد الثالث والعشرين، من «الكرمل» ١٩٨٧.

نفسه ـ من «حيث هو هوية ذاتية» ـ فى مشهد طبيعى، فيأخذ فى تأمل حال يتمه، ويخبرنا أنه لايستطيع أن يصف والديه إلا مستعينا بذكرى بصرية عن مقبرتهما: «حيث إنى لم أر أبى أو أمى... فإن أول ما انطبع فى نفسى عنهما جاءنى على نحو غير معقول (التأكيد من مؤلف الكتاب) من مقبرتهما، فقد أعطانى شكل الحروف المنقوشة على مقبرة أبى فكرة غريبة عن أنه كان رجلا ربعة قويا». هذا الحدث الاستهلالى لتحديد الهوية فعل كنائى، من حيث إن بيب يربط بين عنصرين فى سياق، والده من ناحية والشاهد المنقوش لقبر هذا الوالد من ناحية ثانية. على أى حال، هذه ليست كناية واقعية وإنما اشتقاق غير واقعى، أو فكرة غريبة، رغم أنها تتناسب وعالم الطفولة (وبهذا المعنى تغدو واقعية من الناحية النفسية). وعندما يتقدم بيب إلى المشهد المباشر لأمسية ظهور المحكوم عليه، وهى لحظة الصدق فى حياته، فإنه يقدم لنا الوصف التالى:

> «موطنى كان أرضا سبخة تنحدر مع النهر، وتلتف معه إلى مسافة عشرين ميلاً من البحر، وأول انطباع حى واضح يظهر لى عن هوية الأشياء يرجع إلى غروب قارس، أذكره. فى هذا الوقت وجدت على سبيل اليقين أن هذا المكان الكئيب المكسو بالقراص كان ساحة كنيسة، وأن فيليب بريب الراعى الراحل لهذه الأبرشية وجيورجيانا زوجته كانا ميتين ومدفونين. وأن... البرية المترامية وراء فناء الكنيسة المتقاطعة مع الأسيجة والروابى والبوابات والقطيع المتناثر الذى يرعى فيها كانت المستنقعات، وأن الخط الرصاصى المنخفض وراءها كان النهر، وأن الوجار الوحشى البعيد الذى تتدافع منه الريح كان البحر، وأن الكومة الصغيرة من الارتعاشات

المتصاعدة الخائفة من ذلك كله والبادئة في البكاء كانت بيب».

وذلك وصف يكشف عن الطراز الذى يدرك به بيب «هوية الأشياء» بوصفه طرازا كنائيا فى المحل الأول وليس استعاريا، فهناك ساحة الكنيسة والمقابر والمستنقعات والنهر والبحر وبيب، كل ذلك يتم استحضاره من الملامح السياقية إذا جاز التعبير، على نحو يتم معه تقديم الكل (شخص، مشهد) من خلال جوانب مختارة. ومن الواضح أن بيب أكثر من «كومة صغيرة من الارتعاشات» (إنه كومة من اللحم والعظام والأفكار والمشاعر والقوى الاجتماعية والتاريخية بالمثل). ولكن هويته تتأكد ـ هنا ـ من خلال الكناية، أى من خلال التفصيل الدال المقدم بوصفه ذاته كلها فى هذه اللحظة.

ويطور ديفيد لودج نظرية ياكوبسون موضحا توضيحا سليما أن المهم فى النظرية كلها هو السياق، ذلك لأن السياق المتغير يمكن أن يغير نوع المجاز نفسه. وفيما يلى المثال الشائق الذى يقدمه لودج:

هذه الاستعارات السينمائية المحببة عن العملية الجنسية فى دور العرض المتساهلة، حيث الصواريخ النارية والأمواج التى تدق الشاطئ، يمكن النظر إليها بوصفها مهاداً كنائيا إذا كان الفعل الجنسى يحدث على شاطئ فى يوم عيد الاستقلال، ولكننا يمكن أن ندركها بوصفها استعارات واضحة إذا كان الفعل يحدث فى عشية الميلاد (٢٤ ديسمبر) فى شقة عازب فى مدينة.

وذلك مثال يحذرنا به لودج من استخدام نظرية ياكوبسون بطريقة جامدة.

الشعرية البنيوية: جوناثان كوللر:

وقد قام جوناثان كوللر Jonathan Culler بأول محاولة لتمثل البنيوية الفرنسية من منظور نقدى أنجلو ـ أمريكى عام ١٩٧٥، وتقبل المسلمة القائلة بأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعية بأفضل نموذج معرفي، ولكنه آثر ماطرحه نوام شومسكى Noam Chomsky من تمييز بين «القدرة» و«الأداء»[١٣] على تمييز سوسير بين «اللغة» و«الكلام»؛ إذ رأى أن فكرة القدرة تتميز باتصالها الوثيق بمن يتكلم اللغة، فقد أظهر شومسكى أن نقطة الانطلاق فى فهم اللغة هى استعداد من يتكلمها على إنتاج وفهم جمل محكمة الشكل، نتيجة معرفته المتمثلة لاشعوريا بنسق اللغة. ويوضح كوللر أهمية هذا المنظور بالنسبة إلى النظرية الأدبية حين يقول: «إن الموضوع الفعلى للشعرية Poetics[١٤] ليس العمل الأدبى نفسه وإنما تعقله، إذ لابد للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التى يتم بها فهم

---

(١٣) القدرة Competence والأداء Performance: يوازى هذان المصطلحان الخاصان بنوام تشومسكى مصطلحى «اللغة» و«الكلام» عند دى سوسير، فالقدرة تتصل بالنظام الكامن من القواعد أو المعايير التى تتحكم فى السلوك اللغوى المتحقق وتوجيهه أو المعرفة المضمنة التى ينطوى عليها المتكلمون داخل النسق اللغوى، أما الأداء فهو التجليات الظاهرة المتولدة عن هذه القدرة والمؤدية إليها فى آخر المطاف.

(١٤) «الشعرية» مصطلح أخذ يشيع فى الكتابات العربية مؤخرا. وهو فى استخدامه البنيوى ذو صلة بأصلة عند أرسطو، فالشعرية هى الدراسة المنهجية ـ التى تقوم على نموذج علم اللغة ـ للأنظمة التى تنطوى عليها النصوص الأدبية، فهدف «الشعرية» هو دراسة «الأدبية» أو اكتشاف الأنساق الكامنة التى تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التى توجه القارئ فى العملية التى يتفهم بها أدبية هذه النصوص. وللمصطلح ـ إلى جانب هذا المعنى البنيوى العام ـ معنى خاص يتصل بالخصائص الأدبية عند مدرسة، أو حركة، أو أديب، ومن ثم يمكن الحديث عن «شعرية الحداثة» على سبيل المثال.

الأعمال الأدبية، والقيام بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التى يتمكن بها القراء من فهم هذه الأعمال». ويتمثل المسعى الرئيسى لكوللر فى تحويل مركز الاهتمام من النص إلى القارئ (انظر الفصل الخامس)، فهو يؤمن أننا نستطيع تحديد القواعد التى تحكم تفسير النصوص وليس القواعد التى تحكم النصوص، وأننا يمكن أن نؤسس المعايير والإجراءات التى تنتج التفاسير، عندما نبدأ بإقامة مجال من التفسيرات المقبولة لدى القراء الماهرين.

بعبارة أبسط، يرى كوللر أن القراء الماهرين يعرفون كيف يفهمون النص عندما يواجهونه، ويعرفون الكيفية التى يميزون بها بين التفسير الممكن والتفسير المستحيل، مما يعنى أن هناك قواعد تحكم نوع الفهم الذى يخرج به المرء من أكثر النصوص الأدبية غرابة، ويعنى ـ فى الوقت نفسه ـ أن كوللر لاينظر إلى «البنية» فى النسق الذى يحدد النص بل فى النسق الذى يحدد مايقوم به القارئ فى التفسير. وإذا أردنا مثالا طريفا على ذلك فلنتوقف عند هذه القصيدة التى تتكون من ثلاثة أسطر:

«الليل عادة وقت تجوالى.
كان خير الأوقات وكان أسوأ الأوقات.
أما فيما يتصل بتحديد السنة فلا لزوم لذلك».

فقد سألت مجموعة من زملائى أن يقرأوا هذه القصيدة. وانطلقت حركات متنوعة من التفسير، فقد رأى أحدهم صلة من ناحية «الموضوع» (أو القيمة) تصل بين الأسطر («ليل»، «وقت»، «أوقات»، «سنة»). وحاول زميل ثان أن يتخيل موقفا (نفسيا أو خارجيا). ونظر ثالث إلى القصيدة من خلال عملية تنميط شكلى (الزمن الماضى ـ «كان» ـ يحده زمن مضارع ـ «يكون»). ورأى رابع فى الأسطر تقبلا لثلاثة اتجاهات مختلفة

إزاء الزمن: اتجاه متعين، واتجاه متناقض، وثالث غير متعين. وأدرك خامس أن السطر الثانى مأخوذ من فاتحة رواية ديكنز Dickens «حكاية مدينتين» ولكنه تقبله بوصفه «تضمينا» يؤدى وظيفة داخل القصيدة، وكان على - أخيرا - أن أكشف لهم أن السطرين الباقيين هما - بدورهما - من فاتحتى روايتى ديكنز «دكان الغرائب القديمة»، و«صديقنا المشترك». وماهو مهم - من وجهة نظر كوللر - ليس أن هؤلاء الزملاء القراء كانوا يتصيدون معنى للأسطر بل إنهم كانوا يتبعون إجراءات - يمكن تمييزها - لفهم هذه الأسطر. ويجب أن أضيف أن زميلا من هؤلاء الزملاء قد أثبت مهارته عندما قال: «أليست هذه الأسطر من روايات» ؟ إن الصعوبة الأساسية فى منهج كوللر تدور حول السؤال عن الكيفية التى يمكن أن يتسق بها المنهج فيما يتصل بالقواعد التفسيرية التى يستخدمها القراء. إنه يعترف بأن إجراءات القراء الماهرين تختلف حسب النوع والحقبة الأدبية. ولكنه لايأخذ بعين الاعتبار الاختلافات الإيديولوجية العميقة بين القراء، تلك التى تقوض الضغوط المؤسساتية للامتثال فى ممارسات القراءة، فمن الصعب التفكير فى مصفوفة من القواعد التفسيرية يمكن أن تنتج فى حقبة واحدة حول نصوص فردية. وعلى أية حال، فإنه يمكن التسليم بوجود أى كيان نطلق عليه اسم القارئ الماهر الذى نحدده بوصفه نتاج المؤسسات التى نسميها «النقد الأدبى».

إن البنيوية تجتذب بعض نقاد الأدب لأنها تعد بأن تأتى بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب. ولكن هذه الدقة لها ثمنها؛ إذ عندما يضع البنيوى «الكلام» موضع الإذعان إلى «اللغة» فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص، ويعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من برادة للحديد أنتجتها قوة خفية. وليس الخطر مقصورا على النص مع هذا الثمن،

إذ ينتهي البنيوي إلى إلغاء المؤلف عندما يضع - بين قوسين - العمل الفعلي والشخص الذى أنتجه، في سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه - وهو النسق. وقد كان المؤلف - في الفكر الرومانسي التقليدى - هو الكائن المفكر الذى يعاني، والذى يسبق بوجوده العمل، بل الذى تغذى تجربته العمل وترفده، فهو منبع النص وخالقه وجده الأعلى. هذا المؤلف يتم نفيه لحساب الكتابة عند البنيويين، بالمعنى الذى لايجعل للكتابة أصلا، فكل ممارسة فردية تسبقها لغة، وكل نص مصنوع مما هو (مكتوب من قبل).

وعندما يقوم البنيويون بعزل النسق لدراسته فإنهم يقومون بإلغاء التاريخ، فتغدو الأبنية التي يكتشفونها كلية لازمنية (لعقل إنساني، مجرد)، أو أبنية هي أجزاء اعتباطية من عملية متغيرة متحولة أبدا. وما يميز الأسئلة التاريخية تحديدا أنها أسئلة عن التغير والابتداع، ولكن البنيويين يضطرون إلى استبعاد هذه الأسئلة في سبيل عزل النسق، فلا يهتمون بتطور الرواية أو تحول أشكالها الأدبية من الإقطاع إلى النهضة مثلا، بل يهتمون ببنية القص في ذاتها ،وداخل نسق جمالي يحكم العصر الذى يتحدثون عنه.ومن هنا، فإن منهجهم ساكن، غير تاريخي بالضرورة، منهج لايهتم بلحظة إنتاج القص (أى سياقه التاريخي وصلاته الشكلية بالكتابة السابقة، إلخ) ولا بلحظة استقبال النص (أى التفسيرات المفروضة على هذا النص بعد إنتاجه).

ولاجدال في أن البنيوية تطرح تحديا أساسيا على ماهو سائد من النزعة النقدية التي تواصل تقاليد الدكتور ليفز/ Dr. Leavis وعلى الأنماط إنسانية النزعة في الممارسة النقدية بوجه عام. هذه الأنماط السائدة تنظر إلى اللغة بافتراض أنها شئ قادر على الإمساك بالواقع، وتتصور اللغة بوصفها انعكاسا لعقل الكاتب أو انعكاسا للعالم على نحو مايراه الكاتب، وذلك بالمعنى الذى لايفصل لغة الكاتب عن شخصيته أو بالمعنى الذى يجعلها

تعبيرا عن وجود المؤلف نفسه. ولكن المنظور السوسيرى للغة يقلب ذلك كله رأسا على عقب، ليولي الانتباه كله إلى اللغة السابقة في وجودها، ففي البدء كانت الكلمة، والكلمة هي التي خلقت النص. وبدل القول التقليدى بأن لغة المؤلف تعكس الواقع يأتي القول البنيوى بأن بنية اللغة تنتج «الواقع». وفي ذلك، تعرية للسر الصوفي Demystification للأدب، بحيث لايغدو مصدر المعنى راجعا إلى تجربة الكاتب أو القارئ بل إلى العمليات والتعارضات التى تحكم اللغة، ولا يتحدد المعنى بواسطة الفرد بل بواسطة النسق الذى يحكم الفرد.

وهناك طموح علمي تنطوى عليه قراءة البنيوية، طموح يسعى إلى اكتشاف الشفرات والقواعد والأنساق الكامنة وراء كل الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية، وهو طموح يماثل بين نماذج المسعى البنيوى ونماذج المسعى المعرض في مجالات الأركيولوجيا والجيولوجيا، حيث يغدو مانراه على السطح مجرد آثار لتاريخ أعمق، وحيث لانملك سوى الحفر تحت السطح لاكتشاف الطبقات الجيولوجية أو المستويات التحتية التى تزودنا بالتفسيرات الصحية لما نراه على السطح. ويمكن للمرء القول إن كل علم بنيوى بهذا الاعتبار، فنحن نرى الشمس تتحرك عبر السماء، ولكن بالعلم وحده نكتشف البنية الحقة لحركة الأجرام السماوية (ومع ذلك، فلا يملك المرء إلا أن يتساءل مع جورج مور في رواية («الواثبون» لستوبارد: ماذا كان يصبح الحال لو ظهر أن الأرض كانت تدور على محور؟).

وسوف يدرك القراء الذين عندهم فكرة سابقة عن الموضوع أننى لم أعرض سوى النمط «القديم» من البنيوية ـ لسبب عملي ـ في هذا الفصل، هذا النمط يؤمن أنصاره بوجود مجموعة من العلاقات (تعارضات، أو مساقات وظيفية، أو قضايا، أو قواعد نحوية) تكمن وراء الممارسات

الفعلية، وأن أنواع الأداء الفردى تصدر عن أبنية تحددها بالطريقة التى تحدد بها الطبقات الجيولوجية التحتية المنظر الطبيعى الذى يعلوها، فالبنية ـ فى هذا النمط ـ أشبه بالمركز أو نقطة الأصل التى تحل محل غيرها من نقاط الأصل (الفردية أو التاريخية). ولكن عرضى لإسهام چيرار جينيت قد أظهر أن تحديد التعارض نفسه داخل الخطاب القصصى يستهل تلاعبا لمعنى يقاوم أى عملية بناء Structuration ثابت ساكن. مثال ذلك التعارض بين «الوصف» و«السرد»؛ حيث يتجه التعارض إلى تشجيع «إيثار» السرد (فالوصف ثانوى بالقياس إلى السرد، والسارد يصف على نحو عابر عندما يسرد). ولكن إذا ساءلنا هذه الثنائية المتراتبة من التعارض سهل علينا أن نقلبها رأسا على عقب، بإظهار أن «الوصف» هو العنصر المهيمن آخر المطاف، فكل سرد يتضمن وصفا. وبهذه الطريقة نبدأ فى فك البنية التى تمركزت حول «السرد». هذه العملية من «التفكيك» Deconstrution التى يمكن إطلاقها فى نواة البنيوية نفسها هى أحد العناصر الرئيسية فيما نسميه الآن «مابعد البنيوية Post Structuralism».

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Barthes, Roland,

Elements of Semiology, trans. A. Lavers and C. Smith (Jonathan Cape, London, 1967).

Barthes, Roland,

Writing *Degree Zero,* trans. A. Lavers and C. Smith (Jonathan Cape, London, 1967).

Barthes, Roland,

Critical Essays, trans. R. Howard (Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1972).

De Saussure, Ferdinand,

Course in General Linguistics, trans, W. Baskin (Fontana/ Collins, London, 1974).

Ehrmann, Jacques (ed.),

Structuralism (Doubleday, Anchor Books, New Yourk, 1970).

Genette, Gérard,

Narrative Discourse (Blackwell, Oxford, 1980).

Genette, Gérard,

Figures of Literary Discourse, trans. A. Sheridan (Blackwell, Oxford, 1982), Esp. chap 7,. "Frontiers of narrative".

Jakobson, Roman,
"Linguistics and poetics" In *Style in Language, ed.* T. Sebeok (MIT Press, Cambridge, Mass., 1960), pp. 350-77.

Jakobson, Roman, (with M. Halle).
Fundamentals of Language (Mouton, The Hague and Paris, 1975).

Lane, Michael (ed.),
Structuralism: A Reader (Jonathan Cape, London, 1970)

Lévi- Strauss, Claude,
Structural Anthropology, trans. C.Jacobson and B.G.Schoepf (Allen Lane, London, 1968), esp. chaps 2 and 11.

Lodge, David,
The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy *and* The *Typology of Modern Literature* (Arnold, London, 1977).

Propp, Vladimir,
The Morphology of the Folktale (Texas Uninversity Press, Austin and London, 1968).

Todorov, Tzvetan,
The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre, trans. R. Howard (Cornell University Press, Ithaca, 1975).

مقدمات

Culler, Jonathan
Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature (Routledge & Kegan Paul, London, 1975).

Hawkes, Terence,
Structuralism and Semiotics (Methuen, London, 1977).

Robey, David (ed.),
Structuralism: an Introduction (Clarendon Press, Oxford, 1973).

Scholes, Robert,
Structuralism in Literature: An Introduction (Yale University Press, New Haven and London, 1974).

Todorov, Tzvetan,
Introduction to Poetics, trans. R. Howard (The Harvester Press, Brighton, 1981).

قراءات إضافية

Doubrovsky, Serge,
The New Criticism In France, trans. D. Coltman (University of Chicago Press, Chicago and London, 1973).

Heath, Stephen,
The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing (Elek, London, 1972), chap. 1.

Jameson, Fredric,
The Prison-House of Lanquage: A Critical Account of Structuralism and Russian formalism (Princeton university Pess, princeton and London, 1972).

الفصل الرابع

نظريات ما بعد البنيوية

نظريات ما بعد البنيوية

تمخضت البنيوية عن «مابعد البنيوية» فى أواخر الستينيات على وجه التقريب. ويرى بعض المعلقين أن «مابعد البنيوية» كانت بمثابة تطور لجوانب متضمنة فى البنيوية نفسها، على نحو يمكن معه القول إن «مابعد البنيوية» ليست سوى ثمرة لهذه الجوانب المتضمنة. غير أن هذا الرأى ليس مقنعا كل الإقناع، فمن الواضح أن مابعد البنيوية تنقص من قدر الدعاوى العلمية للبنيوية. وإذا كانت البنيوية ذات نزعة بطولية فى رغبتها فى السيطرة على عالم العلامات التى يصنعها الإنسان، فإن مابعد البنيوية تسخر من هذه النزعة وتهزأ بدعاويها. ولكن سخرية مابعد البنيوية من البنيوية إنما هى نوع من التهكم الذاتى، فممثلو مابعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ.

ومن الممكن تلمس بدايات الحركة المضادة التى انطوت عليها مابعد البنيوية فى نظرية دى سوسير اللغوية نفسها. لقد رأينا أن اللغة Langue هى الجانب النسقى الذى يعمل بوصفه أساسا تحتيا للكلام Parole أو الحالات الفردية للنطق أو الكتابة، ورأينا أن العلامة Sign بدورها ثنائية تنقسم إلى

دال ومدلول؛ هما أشبه بوجهى العملة الواحدة. ومع ذلك، فقد لاحظ دى سوسير عدم وجود صلة ضرورية بين الدال والمدلول، فأحيانا تؤدى كلمة واحدة (أو دال واحد) فى لغة من اللغات مفهومين (أو مدلولين) مختلفين، كما يحدث فى الكلمة الفرنسية Mouton التى تؤدى مدلولين تعبر عنهما. اللغة الإنجليزية بكلمتين: تشير أولاهما إلى الحيوان نفسه وهو «الضأن» Sheep وتشير ثانيتهما إلى لحم «الضأن» Mutton. ويبدو الأمر ـ عند دى سوسير ـ كما لو كانت اللغات المتنوعة تصوغ عالم الأشياء والأفكار، فى مفاهيم (مدلولات) اختلافية من ناحية، وكلمات (دوال) اختلافية من ناحية ثانية، على نحو يقول معه دى سوسير: «إن النسق اللغوى سلسلة اختلافات لأصوات تتضام مع سلسلة اختلافات لأفكار. ومعنى هذا القول أن الدال «هجم»[1] ـ على سبيل المثال ـ لايؤدى دوره بوصفه جانبا من علامة إلا لأنه يختلف عن «هـزم» و «هدم» و «هشم» و «هضم» إلخ. هذه «الاختلافات» يمكن أن تتماشى مع اختلافات لأفكار، ولذا يخلص سوسير إلى ملاحظته الشهيرة: «لايوجد فى اللغة سوى اختلافات بلا مصطلحات موجبة». غير أن سوسير ينبهنا ـ قبل القفز إلى استنتاج خاطئ ـ إلى أن هذه الملاحظة لاتصح إلا إذا نظرنا إلى طرفى الدال والمدلول على نحو منفصل. أما إذا وصلنا بين الطرفين فى النظر، فإننا سنلاحظ نزوعا طبيعيا يبحث به كل مدلول عن دال له يشكل معه وحدة موجبة. هذا النوع من تأكيد ثبات الدلالة أمر طبيعى لمفكر لم يتعرف إسهام فرويد فى التحليل النفسى. فعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، فإن المتكلمين ـ فى ممارستهم الكلام ـ يحتاجون إلى الربط بين كل دال

---

(١) استبدلت بالمثال الإنجليزى فى الأصل مثالا عربيا لتوضيح المقصود.

معين ومفهوم معين ربطاً وثيقا، ومن ثم يفترضون أن الدال والمدلول يشكلان معا كلا متحدا ويحتفظان بوحدة معينة في المعنى.

لقد اكتشف فكر مابعد البنيوية الطبيعة التي هي في أساسها غير ثابتة للدلالة، فالعلامة ـ في هذا الفكر ـ ليست وحدة ثابتة ذات جانبين، كأنها «لاصق» يلصق مؤقتا طبقتين متحركتين. لقد أدرك سوسير من قبل أن الدال والمدلول نسقان منفصلان، ولكنه عجز عن أن يدرك إلى أي حد يمكن أن تصبح وحدات المعنى غير ثابتة عندما يتلاقى هذان النسقان، وبعد أن أثبت أن اللغة نسق كلي مستقل عن الواقع المادي حاول أن يبقى على الإحساس بتلاحم العلامة، على الرغم من أن قسمته العلامة نفسها إلى قسمين (دال/ مدلول) كانت تهدد بتفكيك هذا التلاحم، أما ممثلو مابعد البنيوية فإنهم يفصلون شطري العلامة بطرائق متباينة.

وهنا قد نتساءل: ألا يتأكد هذا الفصل في كل مرة نستخدم فيها المعجم لإيجاد معنى (أو مدلول) لكلمة (أو دال)؟ ولكن من الواضح أن المعجم لايجزم بشيء سوى الإرجاء الحاسم للمعنى، إذ نجد فيه كل دال مجموعة من المدلولات (حيث كلمة «الشكل» ـ على سبيل المثال ـ تدل على الملتبس من الأمر، وهيئة الشيء وصورته، والشبه والمثل، ومايناسب ويصلح، وصورة الدليل التي تختلف باختلاف نسبة الحد الأوسط إلى الحدين الأصغر والأكبر عند المناطقة[٢]). ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتحول كل واحد من المدلولات إلى دال يمكن تتبعه ـ بدوره ـ في مجموعة مدلولاته في المعجم (حيث ترتبط كلمة «الملتبس» ـ مثلا ـ باللبس واللبسة واللباس والملابسة والتلبيس واللبوس واللبيس، وتشير إلى

---

(٢) استبدلت بالمثال الإنجليزي مثالا عربيا للتوضيح.

الثوب والغطاء، والاستتار والاختفاء، والتعمية والشبهة، والاحتمال والمكابدة، والتغافل، والاتصال والاختلاط والمزاولة، والتعلق والمخالطة والعشرة، والحالة المتغيرة، والاستعمال والاستمتاع.. إلخ). وتمضى هذه العملية إلى مالانهاية، كما لو كان كل دال يتحول إلى نوع من الحرباء التى تبدل ألوانها مع كل سياق جديد. وينصب قدر كبير من جهد حركة مابعد البنيوية على تتبع هذا التقلب الملحاح لنشاط الدال، وذلك فى تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى، يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول.

رولان بارت: النص الجمع:

كان بارت، بغير شك، أكثر المنظرين الفرنسيين جرأة وذكاء وقدرة على جذب الانتباه طوال الستينيات والسبعينيات. ولقد مرت حياته العملية بأكثر من منعطف، ولكنه ظل على اهتمامه بموضوع أساسى هو عرفية كل أشكال التمثيل Representation وقد حدد الأدب (فى مقال مبكر) بوصفه: «رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها، وأقصد بالدلالة تلك العملية التى تنتج المعنى بوجه عام، وليس هذا المعنى أو ذاك»؛ وذلك تحديد يردد صدى تعريف ياكوبسون الذى حدد «الشعرى» Poetic[٣] بوصفه

(٣) وذلك فى المخطط السداسى الذى عين به ياكوبسون وظائف «الحدث الكلامى»، حسب عناصره الستة: الشفرة، والرسالة، والسياق، والاتصال، والمرسل (المخاطب) والمستقبل (المخاطب)، وجعل الوظيفة شارحة فى حالة التركيز على الشفرة، وشعرية فى حالة التركيز على الرسالة بوصفها فعلا مبنيا، وإشارية فى حالة التركيز على السياق، واتصالية فى حالة الاتصال، وانفعالية فى حالة المرسل، وطلبية فى حالة المستقبل، وقد أفاد المؤلف من هذا المخطط فى تقسيم كتابه، حسب ما أشار إليه فى المقدمة.

«تركيزا على الرسالة»، ولكن تحديد بارت يؤكد «عملية الدلالة التى كان يعتقد، كلما مضى قدما فى عمله التأليفى، أنها أقل قابلية للتنبؤ، فأسوأ خطيئة يمكن أن يقترفها الكاتب ـ عند بارت ـ هى ادعاء أن اللغة وسيط طبيعى شفاف، يستطيع القارئ من خلاله إدراك «حقيقة» ، أو «واقع» صلب متحد. أما الكاتب المبدع فيعى أن كل كتابة إنما هى عمل مصنوع، ويمضى فى التلاعب بها، غير أن الإيديولوجيا البرجوازية ـ وهى العدو اللدود لبارت ـ تدعم النظرة الآثمة إلى القراءة بوصفها عملية طبيعية، وإلى اللغة بوصفها أداة شفافة. وإذا كانت الإيديولوجيا البرجوازية لاتكف عن النظر إلى الدال بوصفه قرينا ثابتا لمدلول لا يفارقه، لتقمع كل خطاب فى معنى واحد، فإن الكتاب الطليعيين يتيحون المجال للغة اللاوعى كى تبرز إلى السطح، ويحررون الدوال كى تولد معنى حين تشاء، وتدمر رقابة المدلول والحاحه القمعى على معنى واحد.

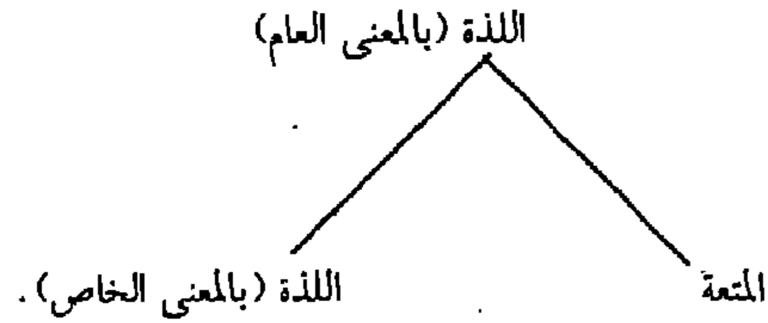
ومايميز المرحلة مابعد البنيوية لبارت هو تخليه عن المطامح العلمية [التى كان يعلنها فى مرحلته البنيوية]. لقد آمن ـ فى «مبادئ السميولوجيا» (١٩٦٧) ـ أن المنهج البنيوى قادر على تفسير كل أنساق العلامة فى الثقافة الإنسانية، ولكنه أدرك ـ فى الكتاب نفسه ـ أن الخطاب البنيوى يمكن أن يغدو هو ذاته موضوعا للتفسير، حين يلاحظ الباحث السميولوجى لغته من حيث هى «نظام ثان» من الخطاب، يعمل بطريقة متباعدة عن لغة الموضوع التى هى «نظام أول». وحين أدرك بارت أن أية لغة شارحة يمكن أن توضع موضع لغة «النظام الأول»، كما يمكن أن تخضع لمساءلة لغة شارحة أخرى، فقد فطن إلى وجود دور لانهاية له (أى إشكال منطقى لايحل)، يقضى على سلطة جميع اللغات الشارحة. ومعنى ذلك أننا، عندما نقرأ بوصفنا نقادا، لانستطيع أبدا أن نتجاوز نطاق الخطاب، وأن نتخذ موقفا يتأبى على أية قراءة مساءلة لاحقة، مما يعنى أن كل ألوان

الخطاب ـ بما فيها التفسيرات النقدية ـ تستوى فى كونها تخيلية fictive، وأنه لايوجد خطاب منها يستأثر بالحقيقة.

وأفضل ما يمثل المرحلة مابعد البنيوية لبارت هو مقاله القصير عن «موت المؤلف» (١٩٦٨)، حيث يرفض النظرة التقليدية التى ترى فى المؤلف أصل النص ومصدر معناه والسلطة الوحيدة لتفسيره. وعند باده النظر، تبدو نظرة بارت ـ فى هذا المقال ـ كأنها تأكيد للمعتقد المألوف للنقد الجديد عن استقلال العمل الأدبى أو «اكتفائه بنفسه» عن مهاده التاريخى وعن حياة صاحبه، فلقد آمن النقاد الجدد أن وحدة النص لاتكمن فى مقصد المؤلف بل فى بنية النص. ولكن لهذه الوحدة المكتفية بنفسها صلات خفية بمؤلفها، لأنها ـ فيما يرى النقاد الجدد ـ تمثيل بسنن لغوية معقدة (أو إيقونة لغوية) تناظر حدوس المؤلف عن العالم. أما فكرة بارت عن «المؤلف» فهى فكرة جذرية تماما فى رفضها لمثل هذه الأفكار «الإنسانية» التى ينطوى عليها النقد الجديد. إن «المؤلف» ـ عنده ـ عار تماما من كل مكانة ميتافيزيقية، ويتحول إلى مجرد بساحة (مفرق طرق) تلتقى وتعيد الالتقاء فيها اللغة التى هى مخزون لانهائى من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات، على نحو يغدو معه القارئ حرا تماما فى أن يدخل النص من أى اتجاه يشاء، فليس هناك طريق هو وحده الذى يعد صائبا. صحيح أن فكرة موت المؤلف متضمنة بالفعل فى البنيوية التى تعالج الممارسات الفردية أو «الكلام» على أنها نتاج لأنساق لاشخصية (أو لغات)، ولكن الجديد عند بارت ـــ فى مرحلة مابعد البنيوية ـ هو الفكرة التى ترى أن القراء أحرار فى فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أى اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا فى أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا ـ حين يشاءون ـ تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة

المدلول. وإذا كان القراء ـ بدورهم ـ مواقع من إمبراطورية اللغة، فإن لهم الحرية فى ربط النص بأنساق من المعنى، وفى تجاهل «مقصد» المؤلف.

ويستكشف بارت هذا التحرر الطليق للقارئ فى كتابه «لذة النص» (١٩٧٥)، حيث يبدأ بالتمييز بين معنيين «للذة».



فداخل اللذة بمعناها العام توجد «المتعة» Jouissance ويوجد شكلها الخفيف وهو «اللذة» Pleasure بمعناها الخاص. اللذة العامة للنص هى كل مايتجاوز المعنى المفرد الشفاف، هى مايتولد فينا عندما نرى صلة أو مدى أو إشارة حين نقرأ، فهذا الانتهاك للتدفق المتتابع البرئ للنص هو مايمنحنا اللذة، أى أن اللذة تتضمن إقامة اتصال (وصلة، لفقة، أو لحمة) بين سطحين، وإذا كان الموضع الذى يتلاقى فيه اللحم العارى مع الثوب هو بؤرة اللذة الشهوية، فإن مثل هذا التأثير يحدث ـ فى النصوص ـ عندما نقيم ارتباطا بين شئ خارج عن المألوف، أو مرذول، واللغة العارية. ولكن هناك «اللذة» الأخرى التى نخلقها حين نقرأ رواية واقعية، إذ نطلق العنان لأنفسنا فنتجول أو نثب فوق أجزاء: «إن إيقاع مانقرأ وما لانقرأ هو بعينه مايخلق لذة القص العظيم». ويصدق ذلك بوجه خاص على قراءة الكتابات الجنسية (رغم أن بارت يؤكد أن «الأدب الماجن» لا ينطوى على نصوص تجلب المتعة لأنه يجهد نفسه أكثر مما ينبغى لكى يمنحنا الحقيقة النهائية). أما قراءة اللذة المحصورة فى حدود أضيق فهى ممارسة مريحة تتمشى مع العادات

الثقافية، وذلك على النقيض من قراءة نص المتعة الذى «يزعزع المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ.. ويفجر أزمة فى علاقته باللغة». ومن الواضح أن مثل هذا النص لايتمشى مع ذلك النوع السهل من اللذة الذى يتطلبه اقتصاد السوق، بل إن بارت يرى أن «المتعة» قريبة كل القرب من السأم، فالمؤكد أن القراء لن يجدوا فى نصوص نزعة الحداثة سوى هذا السأم إذا قاوموا الإحساس بالنشوة الذى يولده انهيار المسلمات الثقافية القائمة. ترى كم من القراء تمتع حقا بقراءة رواية «فينجانزويك» Finnegans لجيمس جويس؟

وأكثر كتب بارت إثارة للإعجاب فى مرحلته بعد البنيوية هو كتاب "S/Z"(٤) (١٩٧٠)، حيث يبدأ بارت بالإلماح إلى عقم مطامح البنيويين من دارسى القص الذين يحاولون «حصر كل قصص العالم.. فى بنية واحدة»، فمحاولة الكشف عن هذه البنية الواحدة إنما هى محاولة عقيم، لأن كل نص ينطوى على «اختلاف». هذا الاختلاف ليس من قبيل التفرد وإنما نتيجة الخاصية النصية نفسها، فكل نص يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لانهائى هو «المكتوب من قبل»؛ صحيح أن بعض أنواع الكتابة تحاول أن تثنى القارئ عن إعادة وصل النص بهذا «المكتوب من قبل» بواسطة الإلحاح على معنى بعينه وإشارة بعينها، مثلما تفعل الرواية الواقعية التى

---

(٤) العنوان يشير إلى الثنائية الضدية بين حرفى (S) و (Z) على مستوى النطق الصوتى من ناحية، وعلى مستوى نسبة الاسم الواحد إلى المذكر والمؤنث من ناحية ثانية، وعلى مستوى تعدد الأشياء ونسبيتها التى تبعث على الشك فى أية حقيقة أو صفة ثابتة من ناحية أخيرة. وعلى أى حال، فالحرفان يصوغان الخلاف بين اسمى -Sarra sine وSarrazing فى حالتى التذكير والتأنيث.. وقصة بلزاك (ساراسين) تتحدث عن امرأة نكتشف فيما بعد أنها رجل ـ أو خصى.

.تقدم نصا «منغلقا» على معنى محدود، ولكن هناك نصوصا أخرى طليعية تشجع القارئ على إنتاج المعانى، فالأنا القارئة هى نفسها «كثرة من نصوص أخر»، والنص الطليعى يتيح لهذه الأنا أقصى درجة من الحرية فى إنتاج المعانى، عن طريق إيجاد صلة بين المقروء وهذه الكثرة. وإذا كان النوع الأول من النص «المنغلق» لايسمح للقارئ إلا بأن يكون مستهلكا لمعنى ثابت، فإن النوع الثانى يحول القارئ إلى منتج. النوع الأول هو مايسميه بارت نص «القراءة» Lisible فى مقابل النوع الثانى الذى يسميه نص الكتابة Scriptible. وإذا كان نص القراءة يصنع لكى نقرأه (أو نستهلكه) فإن الثانى يصنع لكى نعيد كتابته (أو ننتجه). غير أن النص الكتابة لايوجد إلا على المستوى النظرى فحسب، رغم أن وصف بارت له يومئ إلى نصوص نزعة الحداثة، إذ يصفه على النحو التالى:

«هذا النص المثال هو عالم كامل من الدوال، وليس بنية من المدلولات. وهو نص ليس له بداية.. فنحن نلجه من مداخل عدة، لايحق لواحد منها أن يزعم، عن ثقة، أنه المدخل الرئيسى ـ إذ إن الشفرات التى يبعثها هذا النص تمتد إلى أقصى ماتصل إليه العين».

ولكن ما الشفرات؟ إنها ليست الأنساق البنيوية لمعنى يمكن أن نتوقعه، كما يوضح الاقتباس السابق. وأيا كانت الأنساق التى نختارها لنطبقها على النص (ماركسية أو شكلية أو بنيوية أو تحليلية نفسية) فإنها لاتستطيع أن تقوم بشىء أكثر من تنشيط صوت أو أكثر من الأصوات اللانهائية للنص.وبقدر اختلاف وجهات النظر التى يتخذها القارئ فإن معنى النص يتم إنتاجه فى شذرات وفيرة لاتنطوى على وحدة كامنة. وكتاب «S/Z» هو قراءة لرواية بلزاك القصيرة «ساراسين» التى يقسمها إلى

خمسمائة وإحدى وستين مفردة (وحدات قراءة) Lexia(٥). ويقرأ بارت هذه المفردات متعاقبة، من خلال شبكة تتألف من خمس شفرات Codes(٦) :

تأويلية	Hermeneutic
دلالية	Semic
رمزية	Symbolic
أحداثة	Proairetic
ثقافية	Cultural

أما الشفرة التأويلية فتهتم «باللغز» الذى ينشأ حين يستهل الخطاب، وحين نطرح أسئلة من قبيل: ما الموضوع؟ ماذا يحدث؟ ماالعقبة أو المشكلة؟ من الذى ارتكب القتل؟ كيف سيتحقق هدف البطل؟ وهى أسئلة تظهر أوضح ماتكون فى الرواية البوليسية التى يطلق عليها أحيانا صيغة السؤال: «من فعلها»؟ وذلك للفت الانتباه إلى الأهمية الخاصة للغز فى هذا النوع من الرواية. ويدور اللغز فى «ساراسين» حول شخصية لازامبنيلا Lazambinella. ولكن قبل أن يجاب فى النهاية عن السؤال: «من هى» ـ («هى» خصى يرتدى ثياب امرأة) ـ ينسج الخطاب من مجموعة متتابعة من

(٥) المفردة (وحدة القراءة) هى أصغر الوحدات النصية الدالة عند رولان بات فى كتابه «S/Z». وقد تتضمن بضع كلمات أو تتسع لبضع جمل، على نحو تغدو معه المفردة بمثابة وظيفة (أو دالة بالمعنى المستخدم فى الرياضيات) لنمط القراءة الذى يتعامل به القارئ مع النص.

(٦) الشفرة مجموع السنن التى تخضع لها عملية إنتاج الرسالة وتوصيلها، والشفرة نسق من العلامات يتحكم فى إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالنسق فى علاقته بالمستقبل. وإذا كان إنتاج الرسالة نوعا من «التشفير» Incoding فإن تلقى هذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول هو «فك الشفرة» Decoding بواسطة تفاعل المتلقى مع الأطر المرجعية لهذه الشفرة ووظائفها التأويلية أو الدلالية أو الرمزية.. إلخ.

الإجـابات المؤجلة: «هي»، «امـرأة» (فخ) «مـخلوق خـارج الطبـيـعـة» («التباين») «لا أحد يعرف» (إجابة مشوشة). أما الشفرة الدلالية فتهتم بالمعانى الضمنية التى يستثيرها التشخيص أو الوصف فى كثير من الأحيان، حيث يؤجج وصف باكر لزامبينيلا ـ على سبيل المثال ـ السمة الدلالية الخاصة بمعان من قبيل «الأنوثة» و«الثروة» و«الأثيرية». أما الشفرة الرمزية فتهتم بالتعارضات والتقابلات التى تتيح تعدد المعانى وقابليتها للانعكاس. وهى تدل على أنماط من العلاقات الجنسية والنفسية يمكن أن تربط بين البشر، مثال ذلك شخصية ساراسين التى يقدمها إلينا الخطاب فى علاقة رمزية هى علاقة «أب وابن» («كان الابن الوحيد لمحام..»)، وهى علاقة يلعب فيها غياب الأم (غير المذكورة فى النص) دورا دالا. وعندما يقرر الابن ان يصبح فنانا لايعود «منفصلا» (أثيرا) لدى الاب، بل يصبح ملعوناً على نحو يبدو معه التضاد الرمزى. وتتطور عملية التشفير الرمزى للقص عندما نقرأ ـ بعد ذلك ـ عن النحات العطوف بوشاردو الذى يحتل المكان الخالى للأم ويسهم فى المصالحة بين الأب والابن. أما شفرة الأحداث فهى الشفرة التى تتصل بالتعاقب (التتابع) المنطقى للحدث والسلوك، وقد حدد بارت هذا التعاقب فيما بين المفردات ٩٥ ـ ١٠١، حيث تلمس صديقة الراوى الخصى العجوز فتجفل متصببة بعرق بارد، وعندما ينزعج أقرباؤه، تندفع إلى غرفة جانبية، وتلقى بنفسها فى رعب على أريكة. ويحدد بارت هذا التعاقب (التتابع) على أنه خمس مراحل من الفعل المشفر: «يلمس»، فهناك:

١ ـ اللمس

٢ ـ رد الفعل الخاص

٣ ـ رد الفعل العام

٤ ـ الفرار

٥ ــ الاختباء.

هذه المراحل تشكل تعاقبا يدركه القارئ ـ بتطبيق الشفرة، على نحو لاواع ـ بوصفه أمرا «طبيعيا» أو «واقعيا». وأخيرا، فإن الشفرة الثقافية تتضمن كل الإشارات إلى المخزون من «المعرفة» (الفيزيقية، والطبية، والنفسية والأدبية.. إلخ) التي ينتجها المجتمع. وقد كشف ساراسين عن عبقريته للمرة الأولى «في واحد من هذه» الأعمال التي تتصارع فيها موهبة المستقبل مع فورة الشباب (المفردة ١٧٤). وعبارة «واحد من هذه» هي صيغة معتادة للإشارة إلى هذه الشفرة. ويلاحظ بارت هنا ـ على نحو بارع ـ إشارة ثقافية مزدوجة، تجمع بين شفرة العمر وشفرة الفن (أي الموهبة من حيث هي انضباط، والشباب من حيث هو «فورة»).

ولكن لماذا اختار بارت أن يدرس قصة صغيرة واقعية وليس نصا طليعيا من نصوص «المتعة» ؟ إن ماقام به بارت من تمزيق للخطاب وتشتيت لمعانيه عبر مدونة الشفرات الموسيقية، يبدو بمثابة إنكار للوضع التقليدى للنص من حيث هو قصة واقعية، فالقصة تعرض على أنها «نص محدود» من نصوص الواقعية، لكن عناصر الازدواج في الدلالة تدمر وحدة التقديم التمثيلي التي نتوقعها في هذا النوع من الكتابات؛ فموضوع الخصاء والخلط بين الأدوار الجنسية، والغموض المحيط بأصول الثراء الرأسمالي – كل ذلك يدعونا إلى قراءة مضادة للتقديم التمثيلي، ويبدو الأمر – في النهاية – كما لو كانت مبادىء ما بعد البينونة منقوشة بالفعل في هذا النص الذي تُنسب إليه الواقعية.

چوليا كريستيفا: اللغة والثورة:

أهم إنجاز لكريستيفا فى دراسة المعنى الأدبى هو كتابها عن ثورة اللغة الشعرية (١٩٧٤)، حيث تنطلق من منظور فكرى مختلف عن منظور بارت؛ إذ تعتمد على التحليل النفسى لاستكشاف العملية التى لاتكف فيها العناصر «اللاعقلية» «ومتغايرة الخواص» عن تهديد العناصر المنتظمة والمقبولة عقليا.

لقد ظل الفكر الغربى يسلم لوقت طويل بضرورة وجود «ذات» موحدة فمعرفة أى شئ تفترض وعيا موحدا يقوم بعملية المعرفة. وهذا الوعى أشبه بعدسة مركزة لايمكن رؤية أى شئ دونها بوصفه موضوعا متميزا. والوسيط الذى تدرك به هذه الذات الموحدة الموضوعات والحقيقة هو التركيب النحوى Syntax. فالتركيب النحوى المنتظم يصنع ذهنا منتظما، ولكن الأحوال لم تكن على هوى العقل على الدوام، فقد كانت تهدده باستمرار الضجة المدمرة للذة (النبيذ، الجنس، الأغنية) وللضحك والشعر. وكان العقلانيون الخلص ـ من أمثال أفلاطون ـ ينظرون شذرا إلى هذه المؤثرات الخطرة التى يمكن تلخيصها كلها فى مفهوم واحد هو «الرغبة». ومن الممكن أن يتجاوز التأثير المهم لهذه العوامل المستوى الأدبى الخالص، ويمتد إلى المستوى الاجتماعى؛ إذ تكشف اللغة الشعرية عن الكيفية التى يمكن أن تتقوض بها ضروب الخطاب الاجتماعى السائدة بإيجاد «مواقف» جديدة للذات، مما يعنى أن الذات ليست مجرد كيان فارغ ينتظر دوره الاجتماعى أو الجنسى، بل هى كيان متحرك in process قادر على أن يتجاوز نفسه.

وتقدم إلينا كريستيفا وصفا سيكولوجيا معقدا للعلاقة بين «العادى» Normal و«الشعرى» Poetic[7] فالبشر هم، منذ البداية، ساحة تنساب عبرها الدوافع الجسمية والنفسية على نحو إيقاعى، هذا التدفق غير المحدد للدوافع ينتظم تدريجيا بواسطة قيود العائلة والمجتمع (تدريب الطفل على الإخراج الجنسى، فصل العام عن الخاص.. إلخ)، ففى المرحلة الأولى السابقة على المرحلة الأوديبية يتركز دفق الدوافع على الأم، ولا يسمح بتشكيل ملامح الشخصية بل يسمح فقط بتمييز غير دقيق لأجزاء الجسد وعلاقاتها. ويؤدى الدفق غير المنظم للحركات والإيماءات والأصوات والإيقاعات إلى إرساء دعامة للمادة السميوطيقية التي تظل فاعلة وراء الأداء اللغوى الناضج للبالغ. وتصف كريستيفا هذه المادة بأنها «سميوطيقية Semiotic» لأنها تعمل بوصفها عملية دالة غير منظمة، نتعرف نشاطها فى الأحلام، حيث تتشكل الصور تشكلات غير منطقية (انظر ماسيأتى عن لا كان فيما يتصل بنظرية فرويد).

فى شعر مالارميه ولوتريامون، تتحرر هذه التشكلات الأولى للإيقاع والنمط الصوتى من اللاشعور (فهى لاشعورية فيما يرى لاكان). فى حين أن كريستيفا ترجع استخدام الصوت فى الشعر إلى الدوافع الجنسية الأولية، فالتضاد الصوتى بين كلمة «ماما» و«بابا» يضع الميم الأنفية فى مقابل الباء الانفجارية، بحيث تشير الميم إلى فمية (نسبة إلى الفم) الأمومة، وترتبط الباء بشرجية الذكر[8].

---

(٧) التقابل بين «العادى» و«الشعرى» يتجاوز الثنائية البسيطة بين النثرى/ الشعرى، والحقيقى/ المجازى إلى ثنائية أكثر تعقيدا، وجذرية، بين مبدأ الواقع/ مبدأ الرغبة. الإذعان/ التمرد، الخنوع/ الثورة، باختصار كل مايضع الحداثى فى مواجهة التقليدى، أو «السميوطيقى» المتحرر فى مقابل «الرمزى» «الجامد»، أو ماقبل المرحلة الأوديبية قبل الإذعان إلى سلطة الأب واسمه (ومن ثم المجتمع) فى مواجهة المرحلة الأوديبية التى يمثل فيها الأب السلطة الاجتماعية و ديكتاتورية الرموز.

(٨) الإشارة إلى المرحلتين: الفمية والشرجية فى نمو الطفل النفسى ـــ كما ورد فى التحليل النفسى عند فرويد (المترجم).

وبقدر ماتنتظم المادة السميوطيقية، فإن السبل المطروقة تغدو هى المنطق، والتركيب النحوى المترابط، والعقلانية، كما تتمثل فى الإنسان البالغ، وتطلق عليها كريستيفا مصطلح «الرمزى» Symbolic. فالرمزى يتفاعل مع مادة السميوطيقى Semiotic[٩] ويحقق نوعا من الهيمنة عليه، ولكنه لايستطيع أبدا أن ينتج مادته الدالة الخاصة به. ولكنه يضع الذوات فى مواضعها، ويتيح لها أن تكتسب هوياتها. وهنا، تتبنى كريستيفا تفسير لاكان الفرويدى لانبثاق هذه المرحلة.

إن كلمة «ثورة» فى عنوان كتاب كريستيفا ليست كلمة مجازية، فإمكان التغير الاجتماعى الجذرى يرتبط فى رأيها بالقضاء على ألوان الخطاب التسلطية. واللغة الشعرية تتيح الانفتاح الانقلابى للسميوطيقى «عبر» النظام الرمزى «المغلق» للمجتمع، فما تسعى إليه نظرية اللاوعى «تمارسه اللغة الشعرية داخل النظام الاجتماعى وضده». وهى فى بعض

---

(٩) تستغل كريستيفا ماتنطوى عليه اللغة الفرنسية من إمكان تحويل معنى مصطلح إلى معنى مقابل، بواسطة تغيير علامات التذكير والتأنيث، فالسميوطيقى (بعلامة التأنيث) La sémiotique هو علم العلامات الذى سبق شرحه، ولكن السميوطيقى (بعلامة التذكير) يشير إلى التنظيم المتفجر، المتكشف، من داخل الجسد، للدوافع الغريزية، على نحو يؤثر فى اللغة وممارستها، وذلك عبر صراع جدلى مع الرمزى(بعلامة التذكير)Iesymbolique الذى يرتبط بتأسيس أنظمة العلاقة، والذى لابد أن يتحداه السميوطيقى (بعلامة التذكير) ليتجاوز هيمنته. والتقابل بين السميوطيقى الرمزى على هذا النحو له صلة بتقابل آخر، هو الأصل، سيأتى شرحه عند لاكان، وكان الأحدر بالمؤلف، فى الواقع، أن يبدأ به قبل كريستيفا لأنه الأصل والأسبق. ولكن يبدو أنه ذكر كريستيفا بعد بارت لعلمه أنها تلميذته. هذا، ومن المؤكد أن لاكان (١٩٠١-١٩٨١) قد ترك تأثيره على بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) وعلى تلميذته كريستيفا التى ولدت عام (١٩٤١) فى بلغاريا والتى ذهبت إلى فرنسا (عام ١٩٦٦) حيث استقرت هناك.

الأحيان تنظر إلى شعر الحداثة بوصفه الشعر الذى يرهص فعلا بالثورة الاجتماعية الآتية فى المستقبل البعيد حين يصل المجتمع إلى تطوير شكل أكثر تعقيدا، غير أنها تعود ـ فى أحيان أخرى ـ فتبدى خشيتها من أن تتعافى الإيديولوجيا البرجوازية من هذه الثورة الشعرية بالتعامل معها على أنها صمام أمان للدوافع المكبوتة التى تنكرها هذه الإيديولوجيا فى المجتمع. كذلك، فإن نظرة كريستيفا إلى الكتابة النسائية بوصفها إمكاناً ثورياً فى المجتمع، تتسم بالقدر نفسه من الازدواجية (انظر الفصل الخامس).

جاك لاكان: اللغة اللاشعور:

طرحت كتابات لاكان فى التحليل النفسى نظرية جديدة عن «الذات». وبعد أن كان النقاد الماركسيون والشكليون والبنيويون يرفضون النقد «الذاتى» بوصفه نقدا رومانسيا رجعيا، قدم لاكان تحليلا ماديا عن «الذات المتكلمة». وكما يرى عالم اللغة إميل بنفنيست Emile Benveniste فإن «أنا» و«هو» و«هى» وغيرها مجرد مواضع للذات تعلنها اللغة، فعندما أتكلم «أنا»، فإنى أشير إلى نفسى بوصفى «أنا» وإلى الشخص الذى أخاطبه بوصفه «أنت»، ولكن عندما تجيب «أنت» فإن الوضع ينقلب فيصبح «أنا» «أنت»، و«أنت» «أنا»، ذلك لأننا لانستطيع إقامة الاتصال اللغوى بيننا إلا إذا تقبلنا هذا الانعكاس الغريب للضمائر. ومن ثم فإن الذات التى تستخدم لفظ «أنا» ليست هى نفسها هذا الـ «أنا». وعندما أقول «أنا سأتخرج غدا» فإن لفظ «أنا» الوارد فى هذه العبارة يعرف بأنه «الذات الفاعلة فى العبارة»[10]. أما الأنا التى تنطق العبارة فهى «الذات القائلة». ويعالج فكر

---

(10) هذه الفكرة لاتفهم بصورة كاملة إلا فى ضوء السمات الخاصة باللغة الإنجليزية، حيث تدل كلمة Subject على الذات، بالمعنى النفسى والفلسفى، من جهة، وتدل على الفاعل أو المبتدأ فى الجملة الخبرية، بالمعنى النحوى، من جهة أخرى.

مابعد البنيوية بالدراسة الفجوة الفاصلة بين هاتين الذاتين بعد أن كان الفكر الرومانسي يسقطهما من حسابه.

ويرى لاكان أن الذوات الإنسانية تدخل نسقا موجودا من قبل من الدوال التى لاتتحدد معانيها إلا داخل نسق لغوى، فدخولنا فى اللغة هو الذى يمكننا من أن نجد وضعا للذوات داخل نسق علائقى (ذكر/ أنثى، أب/ أم/ ابنة)، ويحكم اللاوعى هذه العملية والمراحل التى تسبقها.

ولقد كان فرويد يرى أن الدوافع الليبيدية (الجنسية) ليس لها، فى أول مراحل الطفولة المبكرة، موضوع جنسى محدد، وإنما تمرح حول المناطق الشهوية المتنوعة من الجسد (سواء كانت فمية، أو شرجية، أو قضيبية)، فقبل تحديد الجنس أو الهوية، ينفرد «مبدأ اللذة»[11] Pleasure principle بالسيطرة. وبعد ذلك يأتى مبدأ الواقع Reality principle متأخرا فى هيئة الأب الذى يهدد الرغبة الأوديبية[12] للطفل فى أمه بعقاب

---

(11) مبدأ اللذة / مبدأ الواقع: مبدآن يحكمان النشاط العقلى، عند فرويد، إذ يهدف النشاط النفسى إلى تجنب الانزعاج والحصول على اللذة. وبقدر ماينجح مبدأ الواقع فى فرض نفسه مبدأ منظما، يسلك مبدأ اللذة على نحو يمكنه من تعديله وتحقيق الإشباع.

(12) معروف أن عقدة أوديب، عقدة لاواعية تفسرها نظرية التحليل النفسى، عند فرويد، بالإشارة إلى أسطورة أوديب، وتنشأ هذه العقدة لدى الابن بسبب تعلقه (الجنسى) بالأم، مما يسفر عن شعور بالذنب ومشاعر تحد للأب إلى أن تنحل العقدة بتقبل الطفل وضعه داخل المثلث الأوديبى (الأب والأم والطفل) واستيعابه القيم الاجتماعية التى يرمز الأب إلى سطوتها. وقد نظر جاك لاكان إلى هذه العقدة من منظور جديد، يرتبط بمفاهيمه البنيوية (اللغوية)، فأصبحت العقدة الأوديبية أقرب إلى مسرحية يبدأ الصراع بين شخصياتها بتعرف الطفل مصطلحات القرابة، ولكن يصل الصراع.. إلى نسق الرموز اللغوية للمجتمع، ولكن علاقة الطفل الثنائية بأمه (التى تشبه العلاقة بين الدال والمدلول) تمهد السبيل لعالم الخطاب الرمزى الذى يرتبط بلفظ ثالث، وهو لفظ الأب الذى يتوسط بين الدال والمدلول، والذى يدخل معه الطفل إلى عالمنا الرمزى بتقبل اسم الأب وما يرتبط به من نواه وأعراف، وعلى نحو يغدو معه تقبل اسم الأب متقبلا للقانون الاجتماعى ولنسق اللغة الذى يصنع الطفل ويصنعنا على السواء.

«الخصاء» ، ويتيح كبت الرغبة للطفل الذكر أن يتحد مع مكان الأب ودور الذكر. أما المرحلة الأوديبية للطفلة الأنثى فأكثر تعرجا من رحلة الطفل الذكر، وتنطوى على مبالغة واضحة فى دور العامل الجنسى، مما جعل فرويد محلا لهجوم ناقدات من الحركة النسائية (راجع الفصل السادس). وفى هذه المرحلة الأوديبية، يبدأ ظهور الأخلاق والقانون والدين، ويرمز إليها بوصفها، «القانون الأبوى»، كما تؤدى إلى تطور «الأنا العليا» للطفل، ولكن الرغبة المكبوتة لاتتبدد بل تظل كامنة فى اللاشعور مما يؤدى إلى ذات منقسمة انقساما جذريا، بل إن قوة الرغبة هذه هى بعينها اللاشعور.

والواقع أن تمييز لاكان بين «الخيالى» Imaginary والرمزى Symbolic [١٣] يناظر تمييز كرستيفا بين «السميوطيقى» و«الرمزى»، فالخيالى ـ عند لاكان ـ حالة لاتنطوى على تمييز واضح بين الذات والموضوع، ولاتوجد فيها أنا مركزية تفصل الموضوع عن الذات. ولكن،

---

(١٣) الخيالى/ الرمزى. مصطلحان يستخدمهما جاك لاكان لوصف تطور الطفل. وهما وثيقا الصلة بنظريته الأساسية عن مرحلة المرآة. أما مصطلح «الخيالى» فيرتبط بالمرحلة السابقة على المرحلة الأوديبية، ويتصل بالوضع الذى يبدأ فيه الطفل تعرف نفسه بتعرف جسد أمه (كأنه يتعرف نفسه فى مرآة الأخر). وتغدو علاقته بالعالم علاقة ثنائية قوامها الاتحاد. ولذلك يغدو «الخيالى» بوجه عام بعدا نفتقد فيه أى مركز محدد للذات، وتتبادل فيه الذات الموضع مع الموضوعات تبادلا منغلقا على نفسه لايكف عن الحركة. ولكن هذه البنية الثنائية التى تدنى بطرفيها إلى الاتحاد سرعان ماتنفصل فى المرحلة الأوديبية وتقتحم، وتغدو بنية ثلاثية العناصر (أطرافها المثلث الأوديبى) عندما يدخل الأب قاطعا الصلة المباشرة بين الطفل والأم، فيدخل ـ بدخوله ـ القانون والمحرم الاجتماعى، ويدخل الطفل ـ بدوره ـ البعد الرمزى الذى يتعرف معه (من خلال اسم الأب) وجود شبكة أوسع من العلاقات هو طرف فيها، ويتعرف النظام اللغوى الذى يغدو مفعولا له وليس فاعلا فيه.

في إطار هذه الحالة «الخيالية»، يبدأ الطفل، وهو في مرحلة المرآة Mirror Phase[١٤] السابقة على المرحلة اللغوية في إسقاط نوع من الوحدة على صورة الذات المتجزئة في المرآة (التي لايتعين أن تكون مرآة فعلية) فينتج مثالا «وهميا» أو «أنا». هذه الصورة المرآوية التي ينتجها الطفل تظل خيالية في جانب منها (فليس واضحا ماإذا كانت هذه الصورة للطفل أو لغيره) ولكنها تتمايز - في جانب ثان منها - بأنها «آخر». ويستمر الميل الخيالي حتى بعد تشكيل الأنا، لأن أسطورة الشخصية الموحدة تعتمد على القدرة على تعرف موضوعات العالم بوصفها «أخرى»، ولكن لابد للطفل أن يتعلم أيضا تمييز نفسه عن الآخر لكي يصبح ذاتا مستقلة. وبفضل نواهي الأب، يندفع مباشرة إلى عالم «الاختلافات» «الرمزي»، (أنثى/ ذكر، أب/ ابن، حاضر/ غائب.. إلخ). والمؤكد - عند لاكان - أن القضيب Phallus (ليس العضو الجسمي بل رمزه) هو الدال المتميز الذي يساعد كل الدوال على تحقيق وحدتها مع مدلولاتها، فالقضيب في المجال الرمزي هو الملك (وسنرى - فيما بعد - مالدى ناقدات الحركة النسائية من كلام كثير حول هذه الفكرة).

ولكن لا الخيالي ولا الرمزي يمكنهما إدراك الواقع The Real إدراكا كاملا، إذ يظل هذا الواقع في مكان ما بالخارج بعيدا عن مطالهما.

---

(١٤) مرحلة المرآة مرحلة نفسية سابقة على المرحلة الأوديبية عند جاك لاكان، فهي المرحلة قبل اللغوية التي تتميز بعدها «الخيالي» (أو«السميوطيقي» عند كريستيفا ويمر بها الطفل ابتداء من الشهر السادس لولادته إلى الشهر الثامن عشر تقريبا، وتقوم على ما يقيمه الطفل من اتحاد خيالي مع صورته المنعكسة على المرآة ومايرتبط بهذا الاتحاد من آثار معرفية تسهم في تطور عالم الطفل(الرجل المصغر)وتؤسس تعرفه بنفسه من حيث هو كائن متميز، وعلى نحو تغدو تجربة الإشباع التي تحققها هذه المرحلة موازيا مجازيا لوحدة غير منفصلة بين الداخل والخارج، بل على نحو تغدو معه علاقة الطفل بصورته في المرآة (أوممثلا) لعلاقته بأمه.

وتتشكل حاجاتنا Needs الغريزية بواسطة الخطاب الذى نعبر به عن مطلبنا في الإشباع، غير أن صياغة الخطاب لحاجاتنا لاتؤدى إلى الإشباع بل إلى الرغبة التى تستمر فى سلسلة الدوال. فعندما أعبر «أنا» عن رغبتى بكلمات فإن الأنا الخاصة بى تواجه دائما عقبات من هذا اللاشعور الذى لايكف عن الإلحاح بألاعيبه الجانبية خلال بدائل وإحالات استعارية وكنائية تراوغ الوعى، لكنه - أى اللاشعور - يتكشف فى الأحلام والنكات والفن.

ويعيد لاكان صياغة نظريات فرويد بلغة دى سوسير، فيوحد بين عمليات اللاشعور والدال المتقلب. وقد رأينا كيف ضاعت سدى محاولات دى سوسير لرأب الصدع بين النسقين المنفصلين للدوال والمدلولات، صحيح أن صلة ممكنة يمكن أن تنشأ بين الدال والمدلول عندما تدخل ذات من الذوات النظام الرمزى وتقبل موضع «الابن» أو «الابنة» على سبيل المثال، ولكن الأنا لاتوجد حيث تظن بل توجد على محور الدال والمدلول كائنا منقسما، عاجزا أبدا عن أن يعطئ لموضعه الحضور الكامل، فالمدلول «ينزلق» تحت دال «يطفو»، فيما يفسر به لاكان العلامة، وإذا كان فرويد قد نظر إلى الأحلام بوصفها المتنفس الرئيسى للرغبات المكبوتة فإن لاكان يعيد تفسير النظرية الفرويدية للأحلام بوصفها نظرية نصية. فاللاشعور يخفى المعنى فى صور رمزية تحتاج إلى حل شفرتها، وصور الأحلام تخضع إلى عملية «تكثيف» (تجمع صورا متعددة) وعملية «إحلال» (تحولات الدلالة من صورة إلى صورة مجاورة)، يطلق لاكان على العملية الأولى مصطلح «الاستعارة»، بينما يطلق على الثانية مصطلح «الكناية» (راجع ياكوبسون، الفصل الثالث). بعبارة أخرى، يرى لاكان أن العمل الكامن والملغز للحلم يتبع قوانين الدال. وفى الوقت نفسه، ينظر لاكان إلى «آليات الدفاع»

defence mechanisms[١٥] عند فرويد بوصفها مجازات (سخرية، حذفا.. إلخ)، وينظر إلى أى نوع من أنواع التحريف بوصفه التواء فى الدال وليس مجرد حافز غامض يسبق اللغة، وكل الدوال مشوهة عند لاكان. ومجمل القول إن التحليل النفسى عنده هو البلاغة العلمية للاشعور.

ولقد شجعت النزعة الفرويدية النقد الحديث على التخلى عن الإيمان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار أو المشاعر، فكثيرا مايكون أدب الحداثة مشابها للأحلام فى تجنبه القول بوجود مركز مسيطر تحتله عملية القص، وفى تلاعبه الحر بالمعنى. ولقد كتب لاكان نفسه تحليلا مفصلا لقصة إدجار آلان بو «الرسالة المسروقة». وهى قصة مركبة من حلقتين. فى الحلقة الأولى، يلحظ الوزير قلق الملكة بسبب رسالة تركتها عرضة للأنظار، على طاولة لم ينتبه إليها الملك الذى دخل حجرتها فجأة، فيستبدل الوزير بالرسالة رسالة أخرى مشابهة لها، دون أن تستطيع الملكة عمل شئ مخافة لفت انتباه الملك. وفى الحلقة الثانية، يرى دوبان (المخبر الخاص) الرسالة مباشرة على حامل أوراق فى مكتب الوزير، بعد أن فشل مدير الشرطة فى العثور عليها فى منزل الوزير، فيعود إلى مكتب الوزير ويلهيه ليستبدل بالرسالة أخرى مشابهة لها. ويوضح لاكان أن محتويات الرسالة لم تعرف قط، وأن تطور القصة لايتحدد بشخصية الأفراد أو محتويات الرسالة، ولكن بواسطة موضع الرسالة نفسها من حيث علاقتها بالشخصيات الثلاث

---

(١٥) آليات الدفاع هى الوسائل التى تستخدمها الأنا لتحمى نفسها من القلق الذى ينشأ عن مصادر ثلاثة: أولها ضغط الدافع الغريزى للـ «هو» لتحقيق الإشباع، وثانيها الضغط الأخلاقى الذى توقعه الأنا العليا لكبح الرغبة، وثالثها الخط الواقعى الذى يتمثل فى ألم أو ما أشبه. وتمارس آليات الدفاع تأثيرها ـ إزاء هذه المصادر ـ لإزاحة القلق عن وعى الأنا.

فى كل حلقة، ويحدد لاكان هذه العلاقات، التى تتدرج فيها الرسالة تبعا لثلاثة أنواع من «النظرة»، فالنظرة الأولى (نظرة الملكة ومدير الشرطة) لاترى شيئا، والثانية (نظرة الملكة فى الواقعة الأولى، والوزير فى الثانية) ترى أن النظرة الأولى لاترى شيئا ولكنها تعتقد أن سرها مصون، وأما الثالثة (نظرة الوزير دوبان) فترى أن النظرتين الأوليين تتركان الرسالة «الخفية» مكشوفة. وهكذا، فإن الرسالة تقوم بدور الدال، إذ تنتج مواضع (أو مراكز) للذات بالنسبة إلى الشخصيات فى القصة. ويذهب لاكان إلى أن هذه القصة بمثابة توضيح لنظرية التحليل النفسى القائلة إن النظام الرمزى هو الذى «يحدد الذات»، وإن الذات تتلقى توجيها حاسما من مسار الدال. وبقدر مايتناول لاكان القصة بوصفها أمثولة على التحليل النفسى، فإنه ينظر إلى التحليل النفسى بوصفه نموذجا لعملية قص، فتكرار بنية المشهد الأول فى المشهد الثانى محكوم بتأثيرات دال خالص (الرسالة)، والشخصيات تنتقل إلى مواضعها على النحو الذى يحثها عليه اللاشعور.

وفى وسع القارئ مراجعة بحث برباره جونسون(١٦) Barabare Johnson الممتاز (فى كتاب ر. يونغ R. Young عن «حل النص» Untying the Text، راجع قائمة القراءة) إذا أراد وصفا أكثر اكتمالا لقراءة لاكان لهذه القصة، وكذلك قراءة ديريدا النقدية لقراءة لاكان، حيث تقوم جونسون

---

(١٦) البحث بعنوان «الاختلاف النقدى: بارت/ بلزاك» والعنوان نفسه يمضى فى التقابلات التى يلمح إليها عنوان كتاب بارت S/Z، فالعنوان الفرعى للبحث Barthes /Balzac يظهر التلاقى بين (باء) بلزاك وبارت. والتقابل بين (S) بارت و(Z) بلزاك، على نحو يقلب اللعبة، ويدخل الناقد مع القاص بوصفهما موضوعا للتفكيك. وقد نشر بحث باربره جونسون فى كتاب ممتع بعنوان «الاختلاف النقدى، مقالات فى البلاغة المعاصرة للقراءة» عام ١٩٨٠ عن مطبعة جامعة جون هوبكنز.

بتوضيح بارع لفكر مابعد البنيوية، مقدمة المزيد من استبدال المعنى فى المساق الذى لاتنضب إمكاناته من بو إلى لاكان إلى ديريدا إلى جونسون.

جاك ديريدا: التفكيك:

استهل البحث الذى قدمه ديريدا Jacques Derrida [17] بعنوان «البنية والعلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية» فى الندوة التى عقدت فى جامعة جون هوبكنز عام ١٩٦٦ حركة نقدية جديدة فى الولايات المتحدة. ولقد وضعت وجهة النظر المعروضة فى هذا البحث المسلمات الميتافيزيقية الأساسية للفلسفة الأوروبية منذ أفلاطون موضع الشك. فقد ذهب ديريدا إلى أن فكرة «البنية» كانت تفترض دائما «مركزا» من نوع ما للمعنى حتى في البنيوية. هذا المركز يحكم البنية ولكنه هو نفسه ليس موضوعا للتحليل البنيوى (إذ أن إيجاد بنية للمركز يعنى إيجاد مركز آخر). وذهب ديريدا إلى أن البشر يرغبون فى مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن نفكر ـ على سبيل المثال ـ فى حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول «أنا». وهذه الأنا هى مبدأ الوحدة الذى تقوم عليه بنية كل مايدور فى فضائها. غير أن نظريات فرويد قد قوضت تماما هذا اليقين الميتافيزيقى بالكشف عن انقسام فى الذات بين الشعور واللاشعور. وقد عبر الفكر الغربى بألفاظ لاحصر لها عن فكرة المبادئ المركزية هذه، من مثل الوجود والماهية والجوهر والحقيقة، والشكل

---

(١٧) أصبحت بعض كتابات ديريدا (الجزائرى الأصل) متاحة فى ترجمتها العربية (وهو عمل شديد المشقة) وأهم ماترجم له مختارات بعنوان:
ـ الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد وتقديم محمد علال سيناصر، توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨.

والمحتوى، والبداية والنهاية، والغاية والوعى، والإنسان والإله.. إلخ.ومن المهم ملاحظة أن ديريدا لايجزم بإمكان التفكيك خارج نطاق مثل هذه المصطلحات، فهو يرى أن أية محاولة لإبطال مفهوم من المفاهيم محكوم عليها بالوقوع فى شراك المصطلحات التى يعتمد عليها هذا المفهوم. فإذا حاولنا ـ على سبيل المثال ـ إبطال المفهوم المركزى للوعى بتأكيد القوة المدمرة للاوعى، فإننا نواجه عندئذ خطر استحداث مركز جديد، لأننا لانملك سوى الدخول فى النسق المفهومى (شعور/ لاشعور) الذى نحاول إبطاله، وكل مانستطيع هو رفض السماح لأى من القطبين فى نسق ما (جسد/ روح/ خير/ شر، جاد/ هازل) بأن يكون هو المركز وضمان الحضور.

ويطلق ديريدا على الرغبة فى المركز مصطلح «نزعة مركزية اللوجوس»(١٨) Losocentrism فى كتابه المهم «دراسة الكتابة»(١٩)

(١٨) اللوجوس لفظ يونانى يشير إلى الكلمة التى تعبر عن الفكر الداخلى نفسه. ويستخدم فى الفلسفة ـ اصطلاحا ـ للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود، وعلى نحو مايتجلى فى القول. كما يستخدم ـ اصطلاحا ـ فى البداية المسيحية للإشارة إلى كلمة الله، يسوع، بوصفه المبدأ الثانى فى التثليث ومايقصد إليه ديريدا بالكشف عن «نزعة مركزية اللوجوس» هو تدمير مبدأ الأصل الثابت الواحد، ومايقترن به من مفهوم الغائية أو العلية. وتأكيد أهمية الكتابة التى لن تغدو تابعا لأصل، ولن يسعى بحثها إلى كشف عن بنية مركزية منغلقة على نفسها، وهو مايؤكده الوهم البنيوى القديم، بل الكشف عن القيم الخلافية التى تتضمنها عناصر الكتابة.

(١٩) يقوم المفهوم الأساسى الذى يتضمنه المصطلح على التمييز بين اللغة من حيث هى أصوات مسموعة، منطوقة ومن حيث هى علامات أو نقوش مرئية مكتوبة. بقدر مايحاول هذا المفهوم ـ الخاص بديريدا نقض التراتب القديم الذى كان يعلى من الكلمة المنطوقة، فإن لايستبدل تراتبا بآخر، إنما يحاول أن يؤسس لكتابة تقوم على الاختلاف، ومنهج يقوم على كشف الاختلاف الدائم فى الكتابة. وذلك بالمعنى الذى يجعل من دراسته للفاعلية الحرة التى تمارسها الكلمات المنقوشة على الصفحة ـ الكلمات التى تغدو آثارا لاتفهم إلا من حيث علاقتها الخلافية بغيرها من الآثار.

on Grammatology. واللوجـوس (المقـابل اليونـانى لـ «الكلمـة») لفـظ يرد «فـى العهدالجديـد» فـى أشـد درجاتـه تركـيزا، حيث نقرأ: «فى البدء كـانت الكلمـة». وحيـث إن الكلمـة أصـل الأشـياء جميعاً فإنهـا ضمـان الحضـور الكـامل للعـالم، فكـل شـئ نتيجـة لهـذا السـبب الواحـد، وعلى الرغـم مـن أن الإنجيـل مكتـوب فـإن كلمـة اللـه «منطوقـة» فـى الأسـاس والكلمـة المنطوقـة، الصـادرة عـن جسـد حـى، تبـدو أقرب إلى الفكر الخالق مـن الكلمـة المكتوبـة. ويـرى ديريـدا أن التفضيـل للكـلام على الكتابـة (أو مانسـميه «نزعـة مركزيـة الصـوت» (Phonocentrism) هـو سمة أصليـة مميزة لمركزية اللوجوس (أو الكلمة).

ولكن ماالذى يمنع العلاقة من أن تكون حضورا كاملا؟ إن ديريدا يسك كلمـة ـ فى اللغة الفرنسية ـ يكشف بها عن الطبيعة المنقسمة للعلامة، وتلك هى كلمة Differance التى لانسمع فيها الحرف (a)، فندرك الكلمة ـ من حيث الصوت ـ على أنها Difference التى تشير إلى الاختلاف. هذا الالتباس لايمكن إدراكه إلا فى الكتابة، فالفعل Differer ـ فى اللغة الفرنسية ـ يشير إلى «الاختلاف» والإرجاء على السواء. والاختلاف مفهوم مكانى تنبثق فيه العلامة من نسق للاختلافات التى تتوزع داخل النسق. أما الإرجاء فمفهوم زمنى تفرض فيه الدوال إرجاء لانهائيا للحضور (كما فى المثال السابق من المعجم). والفكر الذى يقوم على مركزية الصوت يتجاهل عنصر الإرجاء Differance ويلح على حضور الكلمة المنطوقة بذاتها.

إن نزعة مركزية الصوت تنظر إلى الكتابة على أنها شكل غير صاف من الكلام، فالكلام أقرب إلى الفكر الخالص، ونحن نعزو إلى الكلام ـ عندما نستمع إليه ـ «حضورا» نراه مفتقدا فى الكتابة. وننظر إلى كلام الممثل العظيم أو الخطيب السياسى على أنه كلام يمتلك الحضور ويجسد

روح المتكلم، إذا جاز التعبير. أما الكتابة فتبدو أقل صفاء من الكلام، وتبرز نسقها الخاص فى علامات مادية ذات استمرار نسبى، والكتابة قابلة للتكرار، وهذا التكرار (بواسطة الطباعة وإعادة الطباعة.. إلخ) يشجع على التفسير وإعادة التفسير. ومن هنا فإن الكلام الذى يخضع للتفسير يتخذ عادة شكل الكتابة. ولاتحتاج الكتابة إلى حضور الكاتب، فى مقابل الكلام الذى يتضمن دائما حضورا مباشرا، أضف إلى ذلك أن الأصوات التى تصدر عن المتكلم تتبدد فى الهواء ولا تترك أثرا (إلا إذا سجلت). ومن ثم فإنها لاتشوه الفكر الخالق كما هو الحال فى الكتابة. لقد عبر الفلاسفة كثيرا عن كرههم للكتابة، وأبدوا خشيتهم من أن تدمر سلطان الحقيقة الفلسفية، تلك الحقيقة التى تعتمد على الفكر الخالص (منطق، أفكار، قضايا) الذى يتعرض لخطر التشويه عند كتابته، وذهب فرانسيس بيكون إلى أن حب الفصاحة واحد من أهم العقبات فى وجه التقدم العلمى، فقد[٢٠] «أخذ الناس يتصيدون الكلمات المهمة... والمجازات والحيل البلاغية على حساب أهمية الموضوع و سلامة الحجة». ولكن لما كانت الخصائص الكتابية التى يتعرض إليها فرانسيس بيكون هى الخصائص التى طورها الخطباء ابتداء، كما توحى كلمة «الفصاحة» نفسها، فإن سمات الإسهاب فى الكتابة، التى تعكر نقاء الفكر، كانت هى ذاتها معدة للكلام أصلا.

هذا الازدواج بين «الكتابة» و«الكلام» مثال على مايسميه ديريدا «التراتب القهرى»، فللكلام مرتبة الحضور الكامل فى مقابل المرتبة الثانوية

(٢٠) أعتقد أن ديريدا يغالط فى هذا المثل، لأن بيكون وضع الكلمات فى مقابل المواجهة المباشرة للواقع، وكان فى ذهنه ذلك النسيج اللفظى الذى يكتفى به المدرسيون (كما يفعل الآن كتاب الصحوة الإسلامية فى مجتمعاتنا) فيمتنعون عن رؤية الواقع المباشر بينما يتعلق الأمر، هنا، بالكلمات المنطوقة فى مقابل المكتوبة (فؤاد زكريا).

التى تحتلها الكتابة التى تهدد ماديتها بتعكر نقاء الكلام. ولقد دعمت الفلسفة الغربية التراتب للحفاظ على الحضور، ولكن هذا التراتب يمكن نقضه بسهولة وقلبه رأسا على عقب، كما يوضح مثال فرانسيس بيكون. إذ نبدأ هنا فى إدراك أن كلا من الكلام والكتابة يشتركان فى ملامح كتابية، فهما معا عمليتان دالتان تفتقران إلى الحضور، ويكتمل نقض هذا التراتب عندما نضيف الآن أن الكلام نوع من أنواع الكتابة. هذا النقض هو المرحلة الأولى من التفكيك، عند ديريدا.

ويستخدم ديريدا مصطلح «تكملة» Supplement ليعبر عن العلاقة غير الثابتة بين طرفى تلك الثنائيات، من أمثال الكلام/ الكتابة. وإذا كان روسو يرى أن الكتابة مجرد تكملة للكلام، ولن تضيف إليه إلا شيئا ثانويا، فإن ديريدا يلفت الانتباه إلى أن الفعل Supplier يشير أيضا - فى اللغة الفرنسية إلى الإكمال والاستبدال (إحلال محل)، مما يعنى أن الكتابة لاتكمل فقط بل تحل «محل» أيضا؛ لأن الكلام مكتوب دائما. إن كل نشاط إنسانى ينطوى على «التكملة» بهذا المعنى (إضافة - استبدال). ، إذا قلنا إن «الطبيعة» تسبق «الحضارة» فإننا نؤكد تراتبا قهريا آخر بهذا القول، تراتبا يتعالى فيه الحضور الخالص على حساب ماهو مكمل فحسب. ولكن إذا أنعمنا النظر، وجدنا الطبيعة دائما مشوبة بالحضارة، إذ لاتوجد طبيعة «أصلية» وماهو إلا أسطورة نرغب فى بقائها.

ولنتأمل مثالا آخر. إن من الممكن القول إن «الفردوس المفقود» لميلتون يقوم على التمييز بين الخير والشر، فالخير هو الاكتمال الأصلى للكائن. ويرجع فى أصله إلى الله. أما الشر فطارئ، أو تكملة تعكر على الوحدة الأصلية للكائن، ولكننا إذا أنعمنا النظر فإننا نبدأ فى رؤية ماينقض هذه النظرية. فإذا بحثنا - مثلا - عن زمن كان الخير فيه بلا شر، وجدنا أنفسنا

واقعين فى هوة تسلسل بلا قرار، أكان هذا قبل السقوط؟ قبل إبليس؟ وماسبب سقوط إبليس؟ أهو الغرور؟ ومن الذى خلق الغرور؟ الإله الذى خلق لدى الملائكة والبشر حرية الوقوع فى الخطيئة. وهكذا، فإننا لانصل أبدا إلى لحظة أصلية من الخيرية الخالصة. ويمكن أن نعكس هذا التراتب ونقول إنه لاتوجد أفعال «خيرة» للبشر إلا بعد «السقوط» فأول فعل للتضحية قام به آدم كان تعبيرا عن حبه لحواء بعد سقوطهما، أى أن هذه الخيرية لاتأتى إلا عقب الشر، بل إن النهى الإلهى نفسه يفترض وجود الشر. ولقد ذهب ميلتون في الأروباجتيكا Areopagitica إلى معارضة إباحة الكتب، لأنه كان يعتقد أننا لايمكن أن نغدو فضلاء إلا إذا أتيحت لنا فرصة مقاومة الشر، ذلك لأن «ما يطهرنا هو الابتلاء، والابتلاء إنما يكون بما هو مضاد» ومعنى هذا أن الخير يأتى بعد الشر. ومن المؤكد أن هناك خططا عدة، نقدية ولاهوتية، يمكن أن تحل هذا المشكل. ولكن يظل هناك مجال للتفكيك، أى لهذا النوع من القراءة الذى يبدأ بملاحظة التراتب، ثم يمضى إلى نقضه، وأخيرا يقام وضع تراتب جديد، عن طريق إزاحة الطرف الثانى فى التراتب من المكانة العليا بدورها. ولقد كان بليك يعتقد أن ميلتون كان فى صف إبليس (ساتان) فى ملحمته العظيمة، وذهب شيللى إلى أن إبليس يسمو على الإله أخلاقيا. ولكن كليهما كان يكتفى بأن ينقض التراتب، مستبدلا الشر بالخير. أما قراءة «التفكيك» فتمضى أبعد من ذلك، إذ توضح أن طرفى الثنائية لايمكن أن يعلو أحدهما الآخر دون «تراتب قهرى»، فالشر تكملة واستبدال فى آن. ويبدأ «التفكيك»، عندما نعين اللحظة التى ينتهك فيها النص القوانين التى بدا أنه استنها لنفسه. وعندئذ، تتمزق النصوص، إذا جاز القول.

ويحدد ديريدا فى بحثه «الإشارة، الحدث، السياق» ثلاث خصائص للكتابة: أولاها أن العلامة المكتوبة هى إشارة يمكن تكرارها، وليس فقط فى

غياب الذات التي ابتعثتها في سياق بعينه، بل أيضا في غياب مخاطب محدد توجه إليه هذه الإشارة. وثانية هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة يمكن أن تخرج عن إطار سياقها الفعلي، وتقرأ في سياق مختلف بغض النظر عما قصد إليها كاتبها، فأية سلسلة من العلاقات يمكن «استنباتها» في خطاب ينتمي إلى سياق مغاير (كما يحدث في اقتباس النصوص). وثالثة هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة تقبل «الإبعاد Espacement بمعنيين: فهي أولا تنفصل عن غيرها من العلامات في سلسلة بعينها، وهي ثانيا تنفصل عن «الإشارة الحاضرة» (أي أنها لايمكن أن تشير إلا إلى شئ ليس حاضرا فيها). هذه الخصائص تميز الكتابة عن الكلام حيث تتضمن الكتابة قدرا من عدم المسؤولية، لأنه إذا كان يمكن تكرار العلامات خارج السياق، فما السلطة التي يمكن أن تكون لها؟ ويمضي ديريدا في نقض التراتب. فيشير مثلا إلى مانقوم به عند تفسيرنا العلامات الشفاهية، حين نبحث عن أشكال (دوال) ثابتة موحدة بغض النظر عن النبرة أو النغمة أو التحريف الذي يمكن أن ينطوي عليه التلفظ. وهنا، يبدو أن من الضروري استبعاد المادة الصوتية العرضية في سبيل استعادة شكل خالص. هذا الشكل الخالص هو الدال المتكرر الذي حسبناه من قبل مميزا للكتابة وحدها. وهكذا ننتهي – مرة أخرى إلى أن الكلام نوع من الكتابة.

ولقد طور ج. ل. أوستن .J. L. Austin نظريته عن «أفعال الكلام» لتحل محل النظرة الوضعية المنطقية إلى اللغة، تلك النظرة التي كانت تفترض أن القضايا الوحيدة ذات المعنى هي القضايا التي تصف حالة من الأحداث الواقعة في العالم فحسب، وأن كل ماعداها ليست قضايا حقيقية وإنما أشباه قضايا. ويستخدم أوستن مصطلح «إخباري» Contative؛ ليعبر عن النوع الأول من القضايا (الإشارية)، في مقابل مصطلح «أدائي» Performative ليعبر عن تلك القضايا التي تؤدي بالفعل ماتصفه الأفعال.

(تعبيرة «أقسم أن أقول الحق كل الحق ولا شئ غير الحق» تؤدى بالفعل قسما). ويقر دريدا بأن هذا التمييز ينقطع عن الفكر الذى يقوم على مركزية اللوجوس (الكلمة)، لما يؤكده هذا التعبير من أنه ليس من الضرورى للكلام أن يمثل شيئا ليكون له معنى. غير أن أوستن يميز، أيضا، بين درجات من القوة اللغوية، فهناك الفعل التعبيرى Locutionary الذى يتمثل فى الاكتفاء بإصداره عبارة التلفظ اللغوى العادى (كأن تنطق جملة إنجليزية مثلا). وهناك القوة البلاغية Illocutionary لفعل الكلام الذى يتضمن أداء فعل (كالوعد والقسم والجدل والتأكيد.. إلخ)، وهناك القوة التأثيرية Perlocutionary إذا أحدث الكلام أثرا (كالاستمالة بالحاجة، والإقناع بالقسم.. إلخ). ويؤكد أوستن أن كل فعل من أفعال الكلام يقتضى سياقا خاصا به، فالقسم ـ مثلا ـ لا يقع إلا فى محكمة داخل إطار قضائى ملائم، أو فى غير المحكمة من المواقف التى جرى العرف على أداء القسم فيها. ويتشكك فى ذلك مشيرا إلى أن تكرار فعل الكلام أهم من إلحاقه بسياق.

ويشير أوستن إشارة عابرة إلى أن القضية اللغوية لكى تكون تعبيرا أدائيا لابد من أن تقال على نحو «جاد» وليس على سبيل الفكاهة أو الاستخدام فى مسرحية أو قصيدة، فالقسم الذى نشهده فى محاكم أفلام هوليوود – على سبيل المثال – قسم «طفيلى» بالقياس إلى قسم الحياة الفعلية. ويرد جون سرل John Searle على تشكك ديريدا فى بحثه عن «تكرار الاختلافات» مدافعا عن وجهة نظر أوستن فيذهب إلى أن الخطاب «الجاد» سابق منطقيا على اقتباساته الخيالية «الطفيلية». ويسبر ديريدا غور هذه الفكرة موضحا توضيحا حاذقا أن فعل الكلام الأدائى «الجاد» لايمكن أن يحدث إلا إذا كان تعاقبا للعلامات قابلا للتكرار (أى ما أسماه بارت المكتوب دائما من قبل) فالقسم الفعلى فى المحكمة ماهو إلا حالة خاصة للعبة التى يلعبها الناس فى الأفلام والكتب، والسمة المشتركة بين الأدائى الخالص وصيغة

الطفيلية غير الخالصة، عند أوستن، هي أنهما يتضمنان خاصيتي التكرار والاقتباس (الاستشهاد) اللتين هما خاصيتان مميزتان للمكتوب.

ولقد أصبح ديريدا شخصية أكاديمية شهيرة منذ ألقى بحثه «البنية والعلامة» في الولايات المتحدة عام ١٩٦٦، وأخذ الكثير من أقسام العلوم الإنسانية في الجامعات الأمريكية بنظرية التفكيك. وحصل ديريدا على وظيفة أستاذ في جامعة ييل.

وتتمثل قوة حركة التفكيك في أن عددا من التيارات الثقافية الأساسية الأخرى، التي كانت قد أصبحت مستقرة، قد وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة تقييم جذري لنفسها. مثال ذلك أن هناك عملية تقريب لافتة للنظر بين فلسفة التفكيك والماركسية الحديثة، قام بها ميشيل رايان Michael Ryan في كتابه «الماركسية والتفكيك» (١٩٨٢)، وأوضح فيها كيف أن كلا المذهبين قد شجع «التعددية» بدلا من «الوحدة التسلطية»، والنقد بدلا من الطاعة، «والاختلاف» بدلا من «الاتحاد»، والنزوع العام إلى اتخاذ موقف متشكك إزاء الأنساق الكلية أو المطلقة.

نزعة التفكيك في أمريكا:

انجذب النقاد الأمريكيون إلى عدد من المؤثرات الأجنبية في محاولتهم التخلص من النزعة الشكلية المتأصلة للنقاد الجدد، فازدهر لفترة من الزمن كل من «نقد الأسطورة» Myth Criticism العلمي عند نورثروب فراي والماركسية الهيجلية عند لوكاش، وفينومينولوجيا بوليه Poulet والبنيوية الفرنسية بصرامتها. ولكن ما يثير الدهشة هو أن ديريدا قد هيمن على أفكار العديد من أقوى النقاد في أمريكا. ذلك لأن عددا من هؤلاء النقاد متخصص في الرومانسية، ولقد كان الرومانسيون منغمسين كل الانغماس في تجارب الإشراق اللازمني أي «التجليات» التي تقع في لحظات متميزة

من حياتهم، محاولين استعادة هذه النقاط (البؤر) الزمنية فى شعرهم، وإشباع كلماتهم بحضورها المطلق، غير أنهم ينعون، فى الوقت ذاته، ضياع هذا «الحضور»: «ثمة مجد قد نأى على الأرض». وليس من المستغرب إذن أن يجد بول دى مان Paul de Man وأقرانه فى الشعر الرومانسي دعوة مفتوحة إلى التفكيك، بل إن دى مان يذهب إلى أن الرومانسيين يفككون كتاباتهم حين يبينون أن الحضور الذى يرغبون فيه غائب دوما سواء فى الماضى أو المستقبل.

والواقع أن كتابى بول دى مان «العمى والبصيرة» (١٩٧١) «وأمثولات القراءة» (١٩٧٩) كتابان يتميزان تميزا واضحا بدقتهما فى التفكيك،وهما يدينان دينا واضحا لديريدا، ولكن دى مان يطور فيهما مصطلحه الخاص. ويدور أول هذين الكتابين حول مفارقة مؤداها أن النقاد لايصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدى، فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التى تؤدى إليها. إن جميع هؤلاء النقاد (لوكاش Lukacs بلانشو Blanchot، بوليه Poulet) يبدون مدفوعين،بصورة غريبة،إلى أن يقولوا شيئا يختلف عما قصدوا إلى قوله. وهم لايتوصلون إلى تحقيق استبصاراتهم إلا لأنهم «فى قبضة هذا العمى الغريب» وعلى سبيل المثال، فإن النقاد الجدد فى أمريكا أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة كولردج Coleridge عن الشكل العضوى Organic Form(٢١)، وهى الفكرة القائلة إن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى. ولكن بدل أن يكشف هؤلاء النقاد فى الشعر وحدة

---

(٢١) مفهوم يرجع إلى كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) الذى فسر العملية الإبداعية تفسيرا يجعل العمل الأدبى ـ خاصة الشعر ـ يبدأ «بذرة» فى الخيال الإبداعى للأديب، وتنمو البذرة على غير وعى منه بتشبعها بعناصر مختلفة خارجة. وقد استند النقاد الجدد، فى الولايات المتحدة، إلى هذا المفهوم، وذلك فى تأكيدهم أن مهمة النقد الأولى هى الاهتمام بوحدة العمل الأدبى، فأجزاؤه وعناصره لايمكن بحثها منفردة، لارتباطها العلائقى الوثيق، فى داخل مايسمى بالشكل العضوى.

العالم الطبيعي وتلاحمه، فإنهم اكتشفوا معاني متعددة الأوجه. و«في نهاية المطاف تحول هذا النقد الذي يبحث عن نقد للالتباس والتعدد في المعنى». وهكذا تبدو اللغة الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضوع.

ويؤمن دي مان أن هذه البصيرة المقترنة بالعمى يسرها انزلاق لاشعوري من نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر، فالوحدة التي غالبا مايكشفها النقاد الجدد ليست قائمة في النص وإنما في فعل التفسير، وتؤدي رغبتهم في الفهم الشامل إلى ظهور «الدائرة الهرمنيوطيقية» Hermeneutic circle للتفسير، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر. هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج «الشكل» الأدبي. ولكن الخلط بين «دائرة التفسير» هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدي إلى استبصار بالمعنى المنقسم والمتعدد للشعر (أي بأن العناصر لاتشكل وحدة) كأنه لابد للنقد من أن يكون جاهلا بالبصيرة التي ينتجها.

ويطرح دي مان تساؤلات حول التمييز بين «الفلسفة» و «الأدب» وبين «المعنى الحقيقي» (٢٢) و«المجازي»، وهي تساؤلات توازي الشكوك التي أثارها ديريدا حول التمييز بين الكلام والكتابة. فالفلسفة لا يمكن أن تكون فلسفية إلا إذا تجاهلت أو أنكرت خاصيتها النصية، وهي تؤمن أنها تقف بمنأى عن هذا التحريف. وتنظر الفلسفة إلى الأدب على أنه خيال محض أو خطاب يحكمه «المجاز». ويضع ديريدا الفلسفة «في حالة كشط» (الفلسفة)(٢٣) عن طريق نقض التراتب الذي يقع فيه الأدب موقعا

---

(٢٢) «المعنى الحقيقي» يستخدم - في هذا السياق - بدلالته البلاغية القديمة التي تجعله مقابلا (مناقضا) للمعنى المجازي.

(٢٣) هذا الشكل جزء من النص، لأنه هو «الكشط» erasure.

أدنى من الفلسفة، فالفلسفة نفسها تحكمها البلاغة، وإن ظلت شكلا متميزا من أشكال «الكتابة» (مازلنا نرى «الفلسفة» تحت علامة الكشط). ولكن قراءة الفلسفة بوصفها أدبا لا تمنعنا من قراءة الأدب بوصفه فلسفة، ويرفض ديريدا تأكيد تراتب جديد يعلو فيه الأدب علي الفلسفة، وإن كان بعض المتمين إلى مدرسته يقع في هذا التفكيك المنحاز. وبالمثل، نظهر أن اللغة «الحقيقية» هي في الواقع لغة «مجازية» نسينا مجازيتها. ولكن ذلك لايعني استبعاد مفهوم الحقيقي وإنما يعني تفكيكه فحسب، فهو يظل مفهوما، فاعلا، ولكن في حالة كشط.

ويطور دى مان في كتابه «أمثولات القراءة» نمطا «بلاغيا» من التفكيك كان قد بدأه في كتابه «العمى والبصيرة». و«البلاغة» هي المصطلح الذي يشير إلى فن الإقناع، ولكن اهتمام دى مان منصب على نظرية «المجاز» التي تصحب البحوث البلاغية، فالمجاز يتيح للكاتب أن يقول شيئا آخر، كأن يستبدل علامة بأخرى (استعارة) أو ينقل معنى من علامة في سلسلة إلى أخرى (كناية).. إلخ. والمجاز يتخلل اللغة ممارسا قوة تزعزع المنطق، ومن ثم تنفي إمكان الاستخدام الحقيقي المباشر أو الإشاري للغة. وآية ذلك أني أجيب عن السؤال «شاى أم قهوة؟» بقولي: «ما الفارق؟». وسؤالي البلاغي في الإجابة (الذي يعني: «ليس هناك فرق فيما أختار») يناقض منطق المعنى «الحقيقي» لسؤالي «ما الفارق بين الشاى والقهوة؟». ويوضح دى مان أنه كما تنتج الاستبصارات النقدية عن العمى النقدى، فإن الفقرات التي تعبر عن تفكير نقدي مباشر أو العبارات الموضوعية (التيمية) Thematic في النصوص الأدبية تعتمد على كبت المعاني الضمنية للبلاغة المستخدمة في مثل هذه الفقرات. ويدعم دى مان نظريته بقراءة دقيقة لمجموعة من النصوص، ذاهبا إلى أن آثار اللغة والبلاغة هي التي تمنع

التمثيل المباشر للواقع. وهو يتابع نيتشه فى الاعتقاد بأن اللغة مجازية فى المحل الأول وليست إشارية أو تعبيرية، وأنه لاتوجد لغة أصلية غير بلاغية، مما يعنى أن الإشارة دائماً تشوبها خاصية المجاز. ويضيف أن «النحو» هو الطرف الثالث الذى يدفع المعنى الإشارى المباشر إلى الشكل المجازى (وهو موضوع لانستطيع الخوض فى تفاصيله فى هذا المقام).

ويطبق دى مان هذه الحجج على النقد الأدبى نفسه، فالقراءة دائما «إساءة للقراءة Misreading بالضرورة لأن المجازات Tropes تتدخل حتما بين النصوص النقدية والأدبية. والكتابة النقدية تتطابق أساسا مع المجاز الأدبى الذى نطلق عليه «الأمثولة» Allegory، فهى مساق من العلاقات يقف على مبعدة من مساق آخر من العلامات، ساعيا الى أن يحل محله. وهكذا يعود النقد ـ شأنه فى ذلك شأن الفلسفة ـ إلى الخاصية النصية العامة للأدب. ولكن إلام تؤدى «إساءة القراءة» هذه؟ يعتقد دى مان أن بعض حالات إساءة القراءة صائب وبعضها خاطئ، فإساءة القراءة الصائبة هى التى تحاول أن تستوعب، لا أن تمنع، إساءات القراءة الحتمية التى تنتجها كل لغة. ويكمن فى قلب هذه الحجة اعتقاد مؤداه أن النصوص الأدبية تفكك بناءها بنفسها Self-deconstructing، فالنص الأدبى «يؤكد سلطة نمطه البلاغى الخاص وينكرها فى آن». وليس للناقد المهتم بالتفكيك ـ والأمر كذلك ـ من عمل سوى مسايرة العمليات الذاتية للنص، وإذا نجح الناقد فى القيام بهذا التواطؤ أمكنه تحقيق إساءة قراءة صحيحة.

إن النهج النقدى الدقيق والمتعمق الذى يسير عليه دى مان لا يتضمن إنكارا فعليا للوظيفة الإشارية للغة، (وإنما يكتفى بوضع الإشارة تحت الكشط). ولكن يبدو أن النصوص لاتنبثق أبدا من نصيتها، فإن هناك بعض الصواب فيما لاحظه تيرى إيجلتون Terry Eagleton على حركة التفكيك

في أمريكا (خصوصا عند دى مان) من أنها حركة تواصل طريق حركة النقد الجديد New Criticism في إلغائها التاريخ ولكن بوسيلة أخرى. وإذا كان النقاد الجدد يحنطون النص في «شكل» يحميه من التاريخ، فإن أنصار التفكيك يغرقون التاريخ في محيط إمبراطورية متسعة للأدب، ناظرين إلى المجاعات والثورات، مباريات كرة القدم والكعك المسكر، على أنها «نص» آخر لايمكن تحديده بعد. صحيح أن حركة التفكيك لايمكنها، نظريا، تأسيس تراتب النص/ التاريخ ولكنها - على المستوى التطبيقي - لاترى سوى النص.

ويتخذ النمط البلاغي لما بعد البنيوية أشكالا متنوعة، ففي ميدان علم التاريخ يحاول هايدن وايت Hayden White القيام بتفكيك جذرى لكتابات المؤرخين المشهورين، ويذهب في كتابه «مجازات الخطاب» (١٩٧٨) إلى أن المؤرخين يؤمنون بأن مايروونه موضوعي، ولكن رواياتهم لايمكن أن تفر من خاصية النصية مادامت تتضمن بنية؛ ذلك لأن «خطابنا ينحو دائما إلى الانفلات من معطياتنا متوجها إلى أبنية الوعي التي نحاول أن نستوعب بها هذه المعطيات». وفي كل حالة ينشأ فيها مبحث علمي جديد، يكون لزاما عليه إثبات التطابق بين لغته الخاصة والموضوعات المنتمية إلى ميدان بحثه. ولكن ذلك لايتم بواسطة الحجة العقلية بل «بحركة قبل مجازية، تكون أقرب إلى المجاز منها إلى المنطق». وعندما يقوم المؤرخ بتنظيم مواد دراسته فإنه يطوعها باستخدام غير معلن لما أسماه كينيث بيرك Kenneth Burke «المجازات الرئيسية الأربعة»، وهي الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والسخرية، فالتفكير التاريخي لايتحقق إلا من خلال المجازات. ويتفق وايت White مع بياجيه Piaget على أن الوعي المجازى قد يكون جانبا من النمو السيكولوجي السوى. ويمضي وايت بعد ذلك إلى اختبار كتابات المفكرين البارزين

(فرويد، وماركس، وآى. ب. طومسون وغيرهم) ليظهر أن «معرفتهم الموضوعية» أو «حقيقتهم التاريخية العينية» تتشكل دائما بواسطة هذه المجازات الرئيسية.

ولقد استخدم هارولد بلوم Harold Bloom المجازات فى النقد الأدبى على نحو يثير الإعجاب. ومع أنه من أساتذة جامعة ييل فإن نزعته «النصية»، أقل جذرية من دى مان أو هارتمان؛ إذ يظل يعالج الأدب بوصفه مجالا خاصا فى البحث. ولكنه استطاع أن يجمع، بجرأة واضحة، بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدى والصوفية القبلانية. وهو يذهب إلى أن الشعراء منذ ميلتون ـ الذى هو أول شاعر «ذاتى» بحق ـ ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين فى الزمن، ويخشون، نتيجة لظهورهم المتأخر فى التاريخ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استنفدوا كل إلهام متاح، فيعانون كرها أوديبيا للأب أو رغبة يائسة فى إنكار الأبوة، ويؤدى كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متباينة. فلا توجد قصيدة تنهض بذاتها، بل هى تتخلق دائما فى علاقة بغيرها. ولذا كان الشاعر المتأخر فى الزمن لابد له من الدخول فى معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة. وتلك المعركة تتضمن إساءة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد، هذا «التواطؤ الشعرى» يخلق المساحة المطلوبة التى يتمكن فيها الشاعر من توصيل إلهامه الأصيل، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدوانى لمعانى أسلافه لخنقت التقاليد كل إبداع.

والكتابات القبلانية (النصوص العبرانية الربانية التى تكشف المعانى الباطنة فى العهد القديم) هى أمثلة مشهورة لنصوص قديمة مراجعة؛ إذ يعتقد بلوم أن الصيغة التى وضعها إسحق لوريا فى القرن السادس عشر للصوفية القبلانية هى نموذج مثالى للطريقة التى كان يراجع بها الشعراء

اللاحقون الشعراء السابقين في شعر مابعد النهضة. وهو يستخلص من صيغة لوريا ثلاث مراحل من المراجعة: التقييد Limitations (اتخاذ نظرة جديدة) والاستبدال (إحلال نظرة بأخرى) والتمثيل (استعادة المعنى)، وعندما يكتب شاعر فحل فإنه لاينفك يمر بهذه المراحل الثلاث بطريقة جدلية (ديالكتيكية)، وذلك في تصارعه مع الشعراء الفحول في الماضي (وأنا أترك عامدا عبارات بلوم الدالة على الذكورة مكشوفة).

ويصف بلوم في كتابه «**خارطة لإساءة القراءة**» (١٩٧٥) الكيفية التي ينتج بها المعنى في «صور مابعد عصر التنوير، بواسطة اللغة التي استخدمها الشعراء الفحول في دفاع مضاد للغة شعراء الفحول السابقين واستجابة لها في آن». و«المجازات» Tropes و«الدفاعات» Defenses; أشكال قابلة للتبادل في «معدلات المراجعة» Revisionary Ratios؛ إذ يتغلب الشعراء الفحول على «قلق التأثير» Anxiety of Influence بأن يتبنوا ستة أشكال من الدفاع النفسي على نحو منفصل أو متعاقب. هذه الأشكال تبدو في شعرهم ستة أنواع من المجاز تتيح للشاعر الابن الانحراف عن قصائد أبيه وهي السخرية Irony والمجاز المرسل Synecdoche، والكناية Metonymy، والإغراق Hyperbole، والإثبات بالنفي Litotes، والاستعارة Metaphor، والكناية بالصفة Metalepsis. ويستخدم بلوم ست كلمات قديمة لوصف الأنواع الستة من العلاقات التي تقوم بين نصوص الآباء والأبناء (معدلات المراجعة) هي: المخالفة Clinamen، والتفصيص Tessera، والهجر Kenosis، وحسن الاتباع Daemonisalion، والمران Askesis، والتحريم Apophrades. أما المخالفة فهي «انحراف» Swerve يقوم به الشاعر ليبرر اتجاها جديدا (اتجاها كان لابد للأستاذ من اتباعه أو عدم اتباعه) مما يعني الانتهاك المتعمد لتفسير الشاعر الأسبق. والتفصيص بالتشذير، حيث يتناول

الشاعر اللاحق مواد القصيدة السابقة كما لو كانت كسرا تحتاج إلى لمسة يدى الشاعر اللاحق، والمخالفة (معدلات المراجعة) تتخذ الشكل البلاغى السخرية (مجاز الكلام وليس مجاز الفكر)، وهى الدفاع النفسى الذى يطلق عليه مصطلح «التشكل المضاد» Reaction - Formation، فالسخرية هى أن تقول شيئا وتعنى شيئا آخر مختلفا (أحيانا النقيض). ويتم التعبير عن المعدلات الأخرى - بدورها - بوصفها مجازا ودفاعا نفسيا على السواء (التفصيص = المجاز المرسل = الانقلاب على النفس، إلخ) ولكن بلوم لايعطى ميزة للبلاغة فى قراءته كما يفعل دى مان de Man ووايت White. ولعل الأدق أن نطلق على منهجه اسم منهج «نقدى نفسى».

وهو يهتم اهتماما خاصا بقصائد «الأزمة» الرومانسية عند وردزورث وشيللى Shelley وكيتس Keats وتينسون Tennyson، حيث تمر كل قصيدة بمراحل للمراجعة، تعمل كل مرحلة منها عبر أزواج من معدلات المراجعة، فتبدو قصيدة شيلى «أنشودة إلى الريح الغربية» - على سبيل المثال - فى حالة عراك مع قصيدة وردزورث «الخلود» على هذا النحو: المقطعان الأول والثانى هما انحراف/ تفصيص، والمقطع الرابع ترك/ حسن اتباع، الخامس مران/ تحريم. ولكن لابد من دراسة القسم الثالث من «خارطة لإساءة القراءة»، للوصول إلى إدراك كامل لمنهج بلوم فى النقد.

أما جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman فكان مرتبطا بالنقد الجديد ولكنه هرع إلى حركة التفكيك بانغماس فرح، وترك فى أعقابه مجموعة شديدة التناثر من النصوص المجزأة التى تم جمعها فى كتب «ماوراء الشكلية» Beyond Formalism (١٩٧٠) «وقدر القراءة» The Fate of Reading (١٩٧٥) و«النقد فى البرية» Criticism in the Wilderness (١٩٨٠). وهو يشبه دى مان فى نظرته إلى النقد بوصفه شيئا داخلا فى

الأدب أكثر من كونه خارجا عنه، ولكنه يجعل من هذه النظرة مبررا لما يبدو أنه قام به من إتلاف عشوائي لنصوص أخرى (أدبية وفلسفية وشعبية) لكي ينسج منها خطابه الخاص؛ إذ يكتب في أحد المواضع - على سبيل المثال - عن خشونة وغرابة أمثولات Parables المسيح التي خفف حدتها «علم التأويل القديم» الذي كان ينحو منحى الإدماج أو التوفيق» كما في بيت الشاعر جون دون Donne عن «عنكبوت الحب» الذي يعيد تجسيد كل شيء. وقد اختار عبارة جون دون نتيجة لما توحي به من تداعيات، فإذا كانت «إعادة التجسيد» Transubstantiation تستخدم استعاريا في قصيدة عن الحب، فإن هارتمان يستثير إيحاءاتها الدينية، فطريقته في الإدماج تلتقط الإيحاءات التجسيدية في لفظ «إعادة التجسيد». وبذلك يلغي أو يتجاهل بطريقة جزافية المعنى المرتبط بالسم (في عصر دون) للعنكبوت. ومثل هذه الإشارات ناقصة الهضم تتخلل الكثير من قراءات هارتمان النقدية وتعقدها. ولكن عدم اكتمال القراءة يعكس وجهة نظره التي ترى أن القراءة النقدية لاينبغي أن تهدف إلى إنتاج معنى متسق، بل يجب أن تكشف عن «التناقضات والالتباسات»، وذلك لكي يغدو الخطاب «الأدبي قابلا للتفسير بجعله أقل إذعانا للقراءة». ومادام النقد الأدبي هو في داخل الأدب فإن عليه أن يكون، كالأدب، غير قابل للقراءة.

ويتمرد هارتمان على النقد الشائع المقبول من الدارسين المتابعين لتقاليد أرنولد (نقد «اللطافة والنور»). وهو بصورة أعم يأخذ بالاتجاه السائد في حركة مابعد البنيوية «نحو رفض طموح العلم إلى السيطرة على... موضوعه (النص، النفس) بواسطة صيغ تكنوقراطية تنبؤية ذات طابع سلطوي»، ولكنه يتشكك - بالمثل - في التحليق التأملي التجريدي للناقد

الفيلسوف الذى يحلق عاليا ليلامس نصوصه الفعلية. ومن هنا كان نقده الخاص ذو الطابع المعتدل فى تأمليته والمفرط فى نصيته محاولة توفيقية. وهو يعجب بالنظرية الراديكالية لديريدا بقدر خوفه منها. ويتحمس للإبداعية التى اهتدى إليها النقد حديثا، ولكنه يقف مترددا قرب الهاوية المنفغرة التى تهدد هذا النقد بالإغراق فى الفوضى. ولقد وصفه فنسنت ليتش Vincent Leitch بأنه أشبه بمن يسترق النظر إلى الحدود، فيراقب العابرين أو يتخيلهم ويحذر من الخطر. ومع ذلك فلا مفر من القول إن إغراء المتعة النصية يخفف من شكوك هارتمان الفلسفية. تأمل ـ مثلا ـ هذا الاقتباس من مناقشته لبحث ديريدا بعنوان Glas حيث يورد فقرات من كتاب جينيه «يوميات اللص»:

> «إن Glas إذن هو «يوميات اللص» التى كتبها ديريدا نفسه، فهو كتاب عن لاهوت السرقة الوجودى للكتابة. فالكتابة دائما سرقة للوجوس أو تلفيقه. وتعيد السرقة توزيع اللوجوس بواسطة مبدأ جديد من العدل... كما تتوزع البذور المتطايرة للأزهار. والملكية، حتى فى شكل اسم العلم، ليست مشروعة. والكتابة هى فعل اجتياز حدود النص، أو جعله غير متعين أو إلقاء الظلال على ماهو واضح كالظهيرة»(٢٤).

كان ج. هيلز ميللر J. Hillis Miller من النقاد المتأثرين تأثرا عميقا فى الستينيات بالنقد الفينومينولوجى لمدرسة جنيف (انظر الفصل الخامس). وقد تركز عمله منذ عام ١٩٧٠ حول تفكيك القص (خصوصا فى كتابه

---

(٢٤) فى الاقتباس الأصلى تلاعب بكلمات فرنسية متشابهة الصوت مختلفة المعنى، مثل nome-Propre-non propre وmidi, mi-dit.

عن «القص والتكرار: سبع روايات إنجليزية»، عام ١٩٨٢)، وقد بدأت هذه المرحلة ببحث ممتاز قدمه عن ديكنز عام ١٩٧٠، يتبنى فيه نظرية ياكوبسون عن الاستعارة والكناية (انظر الفصل الثالث). وهو يبدأ بإظهار كيف أن واقعية «اسكتشات بقلم بوز»[٢٥] Boz ليست نتيجة للمحاكاة بل المجاز، فبوز ينظر إلى شارع مونماوث ويرى «أشياء، مصنوعات إنسانية، شوارع، مباني، عربات، ملابس قديمة في المحلات». هذه الأشياء تشير كنائياً إلى شيء غائب يستدل عليه بوز بها (فيستدل على الحياة التي كانت لهذه الأشياء وبها). ولكن نقد ميللر لا ينتهي بهذا التحليل البنيوي نسبيا لواقعية ديكنز، فهو يظهر الكيفية التي تنبعث بها ثياب الموتى الكنائية حية في عقل بوز عندما يتخيل لابسيها الغائبين: «الصداري تتدافع في لهفة لأن ترتدى». هذا التبادل الكنائي بين الشخص ومايحيط به (منزل، ممتلكات... إلخ) هو «أساس الاستبدالات الاستعارية المتكررة في قص ديكنز». الكناية تؤكد ارتباطا بين الملابس واللابس والاستعارة توحي بمشابهة بين الاثنين وتتصل الملابس واللابسون بواسطة السياق أولا، ولكن عندما يبهت السياق ـ ثانيا ـ فإن الملابس تستبدل باللابسين. ويلحظ ميللر نزعة قصية واعية بذاتها على نحو أوضح في ولع ديكنز بالاستعارة المسرحية، حيث يصف سلوك الأفراد غالبا بوصفه محاكاة لأساليب مسرحية أو أعمال فنية، فتؤدى شخصية من الشخصيات «قطعة تثير الإعجاب لبانتوميم جاد»، أو «تتكلم في همس مسرحي»، وتبدو بعد ذلك «كأنها شبح الملكة آن في مشهد الخيمة من مسرحية ريتشارد»، أي أن هناك تأجيلا لانهائيا للحضور، فكل شخص يقلد أو يكرر سلوك شخص آخر حقيقي أو خيالي، وتشجع العملية الكنائية على

---

(٢٥) بوز Boz هو الاسم القلمي لديكنز في بداية حياته الأدبية.

القراءة الحرفية، (هذه لندن) فى الوقت الذى تكشف عن مجازيتها الخاصة، وبذلك نكتشف أن الكناية قصصية بنفس درجة الاستعارة. والواقع أن ميللر يفكك التضاد الأصلى الذى أقامه ياكوبسون بين الكناية «الواقعية» والاستعارة «الشعرية»، ويرى أن «التفسير الصحيح» لكليهما هو التفسير الذى ينظر إلى «المجاز بوصفه مجازيا. فكلاهما يدعو إلى انحراف فى التفسير يضفى أهمية جوهرية على ماهو فى الواقع مجرد أخيلة لغوية فحسب». ومهما كانت درجة استعارية الشعر فإنه عرضة للقراءة الحرفية، وفى الوقت نفسه فإن الكتابة الواقعية ـ مهما كانت كنائيتها ـ تقبل «القراءة المجازية الصحيحة التى ترى هذه الكتابة خيالا أكثر منها محاكاة». ولكن يمكن القول إن ميللر ـ هنا ـ يقع فى خطأ النقض الناقص للتراتب الميتافيزيقى بين (الحقيقى/ المجازى)؛ إذ عندما يتحدث عن «تفسير صحيح»، وعن «انحراف فى التفسير» تنطبق عليه اعتراضات جيرالد جراف Gerald Graf على التفكيك، كما طرحها (فى كتابه «الأدب ضد نفسه» ١٩٧٩) حين ذهب إلى أن ميللر «يقضى على مجرد إمكان اللغة فى الإشارة إلى العالم». ومن ثم فهو يفترض أن كل نص (وليس نصوص ديكنز فحسب) يضع مسلماته موضع الشك.

يحتوى كتاب باربرا جونسون Barbara Johnson عن «الاختلاف النقدى» (١٩٨٠) على قراءات دقيقة نيرة للأدب من وجهة النظر التفكيكية، حيث توضح أن النصوص الأدبية والنقدية على السواء تنتج «شبكة من الاختلافات التى تغوى القارئ بوعد الفهم». وآية ذلك أن رولان بارت فى S/Z يحدد «الاختلاف» الذكرى/ الأنثوى فى قصة بلزاك «ساراسين» (انظر ماسبق) ويميط اللثام عنه، ويبدو أن بارت ـ بتقطيعه الرواية القصيرة إلى وحدات للقراءة ـ يقاوم أية قراءة كلية لمعنى النص من

منظور النزعة الجنسية. وتكشف جونسون عن أن قراءة بارت تعطى أهمية كبيرة، برغم ذلك، «للخصاء». كما أن تمييزه بين نص «القراءة» ونص «الكتابة» يناظر تمييز بلزاك بين المرأة المثلى (زامبنيلا كما يراها ساراسين) والخصى (زامبنيلافى الواقع)، وهو مايعنى أن زامبنيلا تشبه الوحدة الكاملة للنص المقروء كما تشبه تفتت النص الكتابى المجزأ وتذبذبه.

ومن الواضح أن منهج بارت فى القراءة ينحاز إلى «الخصاء» (التمزيق)، فصورة ساراسين عن زامبنيلا صورة ذات أساس نرجسى: إذ إن كمالها (المرأة الكاملة) هو النظير المساوق للصورة الذكرية الذاتية لساراسين، أى أن ساراسين يحب «صورة فقدان مايظن أنه يملكه». والمفارقة اللافتة أن الخصى خارج الاختلاف بين الجنسين وممثل لحرفية التماثل الوهمى بينهما فى آن» ، ولذلك فإن زامبنيلا تدمر ذكورة ساراسين الباعثة للثقة فى نفسه بإظهار أنها مبنية على الخصاء. والملاحظة الأساسية لجونسون على قراءة بارت لقصة بلزاك هذه أن قراءته للقصة تفصح عن حقيقة الخصاء، فى الوقت الذى لا تنطق فيه قصة بلزاك هذه الحقيقة. وتلك قراءة يختزل بها بارت «الاختلاف» ويحيله إلى «وحدة»، ولا توجه جونسون هذه الملاحظة على سبيل النقد لبارت، بل تقدمها نموذجا لحتمية عمى البصيرة النقدية (إذا استخدمنا مصطلح دى مان).

الخطاب والقوة: ميشيل فوكو وادوارد سعيد:

هناك اتجاه مغاير فى فكر مابعد البنيوية يؤمن أنصاره بأن العالم شئ أكبر من أن يكون مجرة من النصوص، وبأن بعض النظريات النصية يتجاهل الترابط الوثيق بين الخطاب والقوة، فهذه النظريات تختزل القوى السياسية الاقتصادية والسيطرة الاجتماعية الإيديولوجية فى جوانب مرتبطة بالدلالة، فحين يقوم شخص مثل هتلر أو ستالين بإملاء أوامره على أمة بأكملها

مستغلا قوة الخطاب، فمن العبث معالجة الناتج كما لو كانت مجرد شئ يقع ببساطة داخل خطاب، إذ الواضح أن هناك قوة حقيقية تتم ممارستها بواسطة الخطاب، وأن هذه القوة لها آثار فعلية.

ويرجع هذا الاتجاه فى أصله الفكرى إلى الفيلسوف الألمانى نيتشة Nietzsche الذى قال إن البشر يقررون مايريدون لأنفسهم أولا ثم يكيفون الحقائق مع أهدافهم: «إن الإنسان ـ فى نهاية المطاف ـ لايجد فى الأشياء إلا ماجلبه هو إليها»، وكل معرفة تعبير عن «إرادة القوة». ويعنى ذلك أننا لايمكن أن نتحدث عن حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية. ولايعترف الناس بصدق أية نظرية فلسفية أو علمية إلا إذا طابقت مواصفات الصدق والحقيقة، كما تحددها السلطات الفكرية أو السياسية السائدة فى مرحلة من المراحل، أو كما يحددها أعضاء الصفوة الحاكمة أو منظرو المعرفة الموجودة فى ذلك المجتمع.

ولايختلف ميشيل فوكو Michel Foucault(٢٦) عن غيره من مفكرى

---

(٢٦) هناك مجموعة من كتب فوكو قد ترجمت إلى العربية، منها:
- نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت ١٩٨٤.
- حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٨٧.
- الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدى وسالم يفوت وبدر الدين عرودكى وجورج أبى صالح وكمال اسطفان، وشارك فى المراجعة جورج زيناتى، مركز الإنماء القومى، بيروت ١٩٩٠.

وقد ترجم حوله كتابان:
- جيل دلوز: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ١٩٨٧.
- أوبير دريفوس وبول رابينوف: ميشيل فوكو، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبى صالح، مركز الإنماء ١٩٨٩.

مابعد البنيوية فى النظر إلى الخطاب Discourse(٢٧) بوصفه نشاطا إنسانيا مركزيا، ولكنه لايراه «نصا عاما» كونيا، أو بحرا هائلا من الدلالة، فهو يهتم بالبعد التاريخى من التغير الخطابى، ذلك لأن مايمكن قوله يتغير من حقبة إلى أخرى. إن النظرية فى العلم لايعترف بها فى عصرها إذا لم تتوافق مع إجماع القوة فى المؤسسات والأجهزة الرسمية للعلم، كما كان الشأن فى نظريات مندل عن الوراثة، تلك التى لم تصادف سوى آذان صماء فى الستينيات من القرن التاسع عشر، وظلت معلنة فى «الخواء»، تنتظر القرن العشرين ليتم الاعتراف بها، مما يعنى أنه ليس يكفى أن نقول الحقيقة بل علينا أن نكون «فيها».

ولقد وجد فوكو فى عمله المبكر عن الجنون أن من الصعب إيجاد أمثلة لخطاب «المجنون» (إلا فى الأدب عند دى صاد De Sade وأرتو Ar-taud). وانتهى إلى أن القواعد والإجراءات التى تحدد ماهو سوى أو عقلانى

(٢٧) يشير مصطلح الخطاب إلى الطريقة التى تتشكل بها الجمل مكونة نظاما متتابعا تسهم به فى نسق كلى متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل فى خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا، أو تتألف النصوص نفسها فى نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوى على أكثر من نص مفرد. وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظى تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساحة من العلامات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض متعينة. وإذا كان «تحليل الخطاب» محوراً مهماً من محاور علم اللغة التصنيفى (أو «التوزيعى») عند ز. هاريس وتلامذته، فإن مفهوم الخطاب نفسه اكتسب أهمية متميزة، من حيث هو أداة للتحليل، مع إسهام إميل بنفنيست فى كتابه «مشكلات علم اللغة العام». ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول عن البنيوية. ومن هنا، يتخذ الخطاب معنى متميزا فى كتابات فوكو، فيغدو مجموعة من «المنطوقات» التى تنتهى إلى تشكل واحد، يتكرر على نحو دال فى التاريخ، بل على نحو يغدو معه «الخطاب» جزءا من التاريخ، جزء هو بمثابة وحدة انقطاع فى التاريخ نفسه.

تنجح فى إخراس مايخرج عنها (يخالفها) فالأفراد الذين يعملون في إطار ممارسات خطابية معينة لايمكنهم الكلام أو التفكير دون الإذعان إلى «الأرشيف» المختزن غير المنطوق من القواعد والنواهي وإلا أصبحوا عرضة للإدانة بالجنون أو أرغموا على الصمت، ولا يؤدى هذا التسلط الخطابى دوره عن طريق الاستبعاد فحسب، بل أيضا عن طريق الخلخلة Rarefaction (فكل ممارسة تضيق من محتواها ومعناها إذ تقتصر على التفكير من خلال «المؤلف» و«المبحث العلمى»، فحسب). وأخيراً، هناك النواهي الاجتماعية وبوجه خاص قدرة النظام التعليمى على تشكيل العقول التى تحدد ما هو معقول وما ينتمى إلى مجاله العلمى. وتظهر كتب فوكو ـ خصوصا «الجنون والحضارة» (١٩٦١) و«ميلاد العيادة» (١٩٦٣) و«نظام الأشياء»[٢٨] (١٩٦٦) و«النظام والعقاب» (١٩٧٥) و«تاريخ النظرة إلى الجنس» (١٩٧٦) ـ أن أشكالا متباينة من «المعرفة» عن الجنس والجريمة والعلاج النفسى والدواء قد ظهرت ثم حلت أشكال أخرى محلها. وهو يركز على التحولات الأساسية التى حدثت فيما بين الحقب. ولكنه لايقدم تعميمات بشأن التقسيم إلى حقب بل يتتبع السلاسل المتداخلة من المجالات غير المتصلة، فالتاريخ هو هذا الامتداد المتقطع من الممارسات الخطابية. وكل ممارسة هى مجموعة من القواعد والإجراءات التى تحكم الكتابة والفكر فى

---

(٢٨) ذلك هو عنوان الترجمة الإنجليزية التى آثرها الناشر الأمريكى (بالاتفاق مع فوكو) على العنوان الفرنسى الأصلى وهو «الكلمات والأشياء» الذى صدر فى باريس عن دار جاليمار عام ١٩٦٦، وصدرت ترجمته الإنجليزية التى وضع لها فوكو مقدمة خاصة عام ١٩٧٠ عن دار البانثيون فى نيويورك. وكان السبب الأول وراء تغيير العنوان راجعا إلى تخوف الناشر الأمريكى من اختلاط الكتاب بكتابين آخرين ـ على الأقل ـ يحملان العنوان نفسه باللغة الإنجليزية. وعدم تنبيه المؤلف على ذلك أمر يدخل فى عدم الدقة.

مجال بعينه. هذه القواعد تسود عن طريق الاستبعاد والتنظيم وتشكل المجالات مجتمعة «أرشيف» الثقافة أو «لاوعيها الموجب».

ورغم أن تنظيم المعرفة يرتبط غالبا بأسماء أفراد (مثل أرسطو وأفلاطون وتوما الأكويني، وجون لوك.. إلخ) فإن مجموعة القواعد البنائية التى تشكل مختلف مجالات المعرفة تتجاوز تماما أى وعى فردى، وينطوى تنظيم المباحث المعرفية على قواعد محددة بكل دقة لإدارة المؤسسات وتدريب الدارسين ونقل المعرفة. وإرادة المعرفة التى تظهر فى هذا التنظيم هى قوة غير شخصية. ونحن لانستطيع معرفة أرشيف عصرنا قط، لأن هذا الأرشيف هو اللاشعور الذى نتحدث منه، أما أى أرشيف سابق علينا فنحن لانستطيع فهمه إلا بسبب اختلافنا وتباعدنا التام عنه. مثال ذلك أننا حين نقرأ أدب عصر النهضة الأوروبية، نلاحظ فى أحيان كثيرة ثراء لعبته اللغوية ووفرتها. ويكشف فوكو ـ فى كتابه «نظام الأشياء» ـ أن التشابه فى ذلك العصر لعب دوراً مركزيا فى بنية كل معرفة، فكل شئ كان يردد صدى شئ آخر، ولم يكن هناك شئ بذاته، وذلك مانراه بكل وضوح فى شعر جون دون الذى لايستقر عقله على موضوع واحد، بل يعاود الرواح والغدو مابين الروحى والمادى، والإنسانى والربانى، والكلى والفردى، ففى قصائده «ابتهالات» يصف أعراض الحمى التى كادت أن تقضى عليه بمصطلحات كونية، رابطا بين الكون الصغير (الإنسان) والكون الكبير (العالم)، على نحو غدت معه رعشاته «هزات أرضية»، وإغماءاته «كسوفات للشمس»، وتنفسه المحموم «نجوم متلهبة»، إننا نستطيع أن نرى ـ من موقفنا الحديث ـ مختلف أنواع التناظر التى تشكل خطابات عصر النهضة، ولكن كتاب ذلك العصر كانوا ينظرون ويفكرون من خلالها، ومن ثم لم يكن فى وسعهم رؤيتها كما نراها نحن.

ويتابع فوكو نيتشه في إنكاره إمكان امتلاك معرفة موضوعية بالتاريخ. فهو يرى أن الكتابة التاريخية ستظل دائما تقع في شراك المجاز، ولايمكن أن تصبح علما قط، وذلك مايؤكده جيفرى ميلمان Jeffery Mehlman في كتابه «الثورة والتكرار» (١٩٧٩) حيث يوضح أن ماركس في كتابه «الثامن عشر من برومبير» يصور «ثورة» لويس نابليون بوصفها «تكرارا هزليا» لثورة عمه[٢٩]، وفي رأى ميلمان أن الوصف التاريخي الذى قدمه ماركس يقر باستحالة المعرفة، وعدم وجود شئ سوى ذلك المجاز العبثي الذى هو «التكرار». أما فوكو فإنه لايتناول الاستراتيجيات التي يستخدمها المؤلفون لإضفاء معنى على التاريخ بوصفها مجرد لعبة نصية، بل يتناولها بوصفها خطابات تنتج داخل عالم فعلي من صراع القوة، فالقوة يتم الوصول إليها بواسطة الخطاب، سواء في السياسة أو الفن أو العلم، والخطاب هو «عنف نمارسه على الأشياء»، أما دعاوى الموضوعية التي تقال لحساب خطابات معينة فهي دعاوى زائفة دائما؛ إذ ليس هناك خطابات «صادقة» بالمعنى المطلق، بل إن كل ماهنالك خطابات قوية بدرجة أو بأخرى.

وأهم أتباع فوكو المتميزين في أمريكا هو إدوارد سعيد [٣٠] الذى يجذبه وضعه الفلسطيني إلى الصيغة النيتشوية التي وضعها فوكو لما بعد البنيوية، لأنها صيغة تتيح له ربط نظرية الخطاب بالصراعات الاجتماعية والسياسية والفعلية، فهو في كتابه «الاستشراق» يبين كيف أن الصورة الغربية عن الشرق، تلك الصورة التي صاغتها أجيال من المشتغلين بالعلم، تنتج أساطير عن كسل الشرقيين وخداعهم ونزعتهم اللاعقلية. ويتبع إدوارد

---

(٢٩) يقصد نابليون بونابرت.

(٣٠) قدم كمال أبو ديب ترجمة متميزة لكتاب إدوارد سعيد «الاستشراق»، مع مقدمة لافتة، وصدر عن مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨١.

سعيد منطق نظريات فوكو بتحديه هذا الخطاب الغربى عن الشرق، فليس ثمة خطاب ثابت لكل الأزمنة، وإنما الخطاب سبب ونتيجة على السواء، وهو لايستخدم القوة فحسب بل يستثير المعارضة.

وفى المقال الذى يتصدر عنوانه كتاب «العالم، والنص، والناقد»(٣١) (١٩٨٣) يستكشف إدوارد سعيد دنيوية Worldliness النص، رافضا النظرة التى ترى أن الكلام فى العالم بينما النصوص متباعدة عن العالم ليس لها سوى وجود سديمى فى أذهان النقاد، وهو يرى أن النقد فى الفترة الأخيرة يغالى فى «لامحدودية» التفسير، لأن هذا النقد يقطع الصلات بين النص والواقع، ولكن حالة أوسكار وايلد توحى لإدوارد سعيد بأن كل محاولة تفصل النص عن الواقع محكوم عليها بالفشل، فلقد حاول وايلد خلق عالم مثالى للأسلوب، يلخص فيه الوجود كله فى حكمة ساخرة مركزة (ابجرام)، ولكن الكتابة جرته إلى الصراع مع العالم «السوى» Normal فى النهاية، فقد أدانته رسالة وقعها، وأصبحت الوثيقة الأساسية فى دعوى جنائية أقامتها الدولة، مما يؤكد أن النصوص «دنيوية» إلى أبعد حد، وأن استخدامها ونتائجها وثيق الصلة بكل من «الملكية والسلطة والقوة وفرض القوة».

ولكن ماذا عن قوة الناقد؟ يذهب إدوارد سعيد إلى أننا عندما نكتب مقالا نقديا يمكن أن ندخل فى علاقة أو أكثر من بين علاقات متعددة مع النص والمتلقى. فالمقال يمكن أن يقف بين النص الأدبى والقارئ، أو يتخذ جانباً واحداً منهما، ويطرح إدوارد سعيد سؤالا مهما بشأن السياق التاريخى الحقيقى للمقال: «مامنزلة كلام المقال إزاء الواقع وفيه وبعيدا عنه، ذلك الواقع الذى هو حلبة النشاط والحضور التاريخى اللانصى الذى يحدث على نحو متزامن مع المقال نفسه؟» وعبارة السؤال ملتوية بلا داع (المراد منها

(٣١) هناك عرض قيم لهذا الكتاب قدمته فريال غزول بعنوان «إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد(١٩٨٣)» فى مجلة «فصول»، القاهرة ديسمبر ١٩٨٣.

ببساطة: «ماعلاقة المقال بسياقه؟») لأن فكر مابعد البنيوية يستبعد «اللانصى»، وكلمات السؤال (الواقع واللانص والحضور) بمثابة تحد لما بعد البنيوية، ولايكتفى إدوارد سعيد بذلك بل يمضى ليطرح هذا السؤال الخاص بالسياق على نظرية فوكو المعروفة ليؤكد أن الناقد لايمكنه أن ينقل المعنى المصمت لنص من نصوص الماضى بل عليه أن يكتب دائما داخل «أرشيف» الحاضر. مثال ذلك أن إدوارد سعيد نفسه لايمكنه أن يتحدث عن أوسكار وايلد إلا بمصطلحات يقرها الخطاب السائد الآن. وهذا الخطاب ـ بدوره ـ ينتج بطريقة لا شخصية عن أرشيف الحاضر، فإدوارد سعيد لايدع أية سلطة لما يقول، ولكنه يحاول مع ذلك إنتاج خطاب قوى.

لقد أخذ النقاد البنيويون على عاتقهم مهمة السيطرة على النص وإماطة اللثام عن أسراره، ولكن نقاد مابعد البنيوية يؤمنون أن هذه الرغبة لاطائل من ورائها لأن هناك قوى لاشعورية، أو لغوية، أو تاريخية، لايمكن السيطرة عليها، فالدال ينفلت بعيدا عن المدلول، والمتعة تذيب المعنى، والسميوطيقى يقضى على الرمزى، والإرجاء Differance يوقع الشقاق بين الدال والمدلول، والقوة تخل بنظام المعرفة السائدة. والواقع أن نقاد مابعد البنيوية يطرحون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من أجوبة، وهم يستغلون كل الاختلافات بين مايقوله النص ومايظن أنه يقوله، فيطلقون النص ليعمل ضد نفسه، ويرفضون إجباره على أن يعنى شيئا. وهم ينكرون أن يكون «الأدب» مفارقا، ويفككون الخطابات غير الأدبية بقراءتها على أنها أدب، ومن الممكن أن يضايقنا فشلهم فى الوصول إلى نتائج، غير أنهم متسقون تماما مع أنفسهم فى محاولاتهم فى تجنب «مركزية اللوجوس». ولكن رغبتهم فى مقاومة الجزم ـ كما يعترفون فى أحيان كثيرة ـ محكوم عليها بالفشل، لأنهم لايمكن أن يمنعونا من الاعتقاد بأنهم يعنون شيئا، إلا إذا لم يقولوا شيئا. وهذا العرض لوجهات نظرهم هو فى ذاته دليل ضمنى على فشلهم.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Barthes, Roland,

The Pleasure of the Text, trans. R. Miller (Hill & Wang, New York, 1975).

Barthes, Roland,

S/Z. trans. R. Miller (Hill & Wang, New York; Jonathan Cape, London, 1975).

Barthes, Roland,

"The death of the author", in *Image Music-Text,* trans. S. Heath (Hill &Wang, New York; Fontana, London, 1977).

Bloom, Harold,

*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry (*Oxford University Press, New York and London, 1973).

Bloom, Harold,

A Map of Misreading (Oxford University Press, New York, Toronto, Melbourne, 1975).

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix,

Anti-Oedipus: Capitalism and Schizo phrenia (Viking Press, New York, 1977).

de Man, Paul,

Blindnes and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (Oxford University Press, New York, 1971).

de Man, Paul,

Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust (Yale University Press, New Haven, 1979).

Derrida, Jacques,

Of Grammatology, trans. G.C. Spivak (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976).The translator's preface is useful.

Derrida, Jacques,

"Signature Event Context", *Glyph,* 1 (1977), 172-97.

Foucault, Michel,

Language, Counter- Memory, Practice, Selected Essays and Interviews, ed D.F. Bouchard (Blackwell, Oxford; Cornell University Press, Ithaca, 1977).

Harari, Josue V. (ed.),

Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism (Cornell University Press, Ithaca, 1979).

Hartman, Geoffrey H.,

Criticism in the Wilderness (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980).

Johnson, Barbara,

The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980).

Lacan, Jacques,

Ecrits: A Selection, trans. A. Sheridan (Tavistock, London, 1977).

Laplanche, Jean, and Pontalis, Jean-Baptiste,
The Language of Psycho-Analysis, trans. D. Nicholson-Smith (Hogarth Press, London, 1973).

Miller, J. Hillis,
"The fichion of realism", in *Charles Dickens and George Cruichshank* (Wm Andrew Clark Memorial Library, California University Press, Los Angeles, 1971).
Ryan, Michael,
Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982).

Said, Edward W.,
Beginnings: Intention and Method (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1975).

Said, Edward W.,
The World, the Text, and the Critic (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983).

Searle, John,
"Reiterating the differences", *Glyph* 1 (1977), 198-208. Reply to Derida's *Glyph* essay (above).

White, Hayden,
Tropics of Discourse (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978). On the use of "tropes" in the writing of history.

Young, Robert (ed.)
Untying the Text: a Post-Structuralist Reader (Routledge & Kegan Paul, Boston, London an d Henley, 1981).

مقدمات

Culler, Jonathan,
"Jacques Derrida", In *Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida,* ed J. Sturrock (Oxford University Press, Oxford, 1979), pp 150-80.

Jefferson, Ann,

"Structuralism and Post-structuralism", in *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction,* ed. A. Jefferson and D. Robey (Batsford, London, 1982), pp. 104-11.

Leitch, Vincent B.,

Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (Hutchinson, London, Melbourne, 1983).

Norris, Christopher,

Deconstruction: Theory and Practice (Methuen, London, 1982).

Wright, Elizabeth,

Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice (Methuen, London and New York, 1984).

قراءات إضافية

Atkins, G.Douglas,

Reading Deconstruction: Deconstructive Reading (University Press of Kentucky, Lexington, 1983).

Coward, Rosalind, and Ellis, John,

Language and Materialism Developments in Semiology and the Theory of the Subject; (Routledge& Kegan Paul, London, 1977).

Culler, Jonathan,

On Deconstruction: Theory and Criticism after Sturcturalism (Routledge & Kegan Paul, London Melbourne and Henley, 1983).

Hartman, Geoffrey H.,

Saving the Text: Literature/Derrida/ Philosophy (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1981).

Lentricchia, Frank,

After the New Criticism (Athlone Press, London, 1980). Favours Foucault and Said.

MacCabe, Colin,

The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language (Macmillan, London and Basingstoke, 1981).

Macksey, Richard, and Donato, Eugenio (eds),

Language of Criticism and the Sciences of Man (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1972).

Norris, Christopher,

The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy (Methuen, London and New York, 1983).

Wilden, Anthony,

The Language of the Self (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1968). Good account of Lacan.

الفصل الخامس

النظريات المتجهة إلى القارئ

نظريات القارئ

النظريات المتجهة إلى القارئ

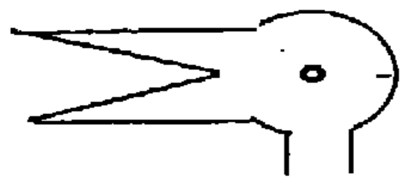
المنظور الذاتي :

يشهد القرن العشرون هجوما مطردا على اليقين الموضوعي للعلم في القرن التاسع عشر. فلقد شككت نسبية آينشتين فيما كان مسلما به من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق، وأظهر الفيلسوف ت. س. كون T.S.Kuhn (١) أن مايظهر بوصفه حقيقة في العلم يعتمد على الإطار المرجعي لرجل العلم في النظر إلى موضوع الفهم، وأكد علم نفس الجشطالت أن العقل الإنساني لايدرك الأشياء في العالم بوصفها أجزاء ومقطعات منفصلة بل بوصفها تشكلا لعناصر وموضوعات أو كليات منتظمة ذات معنى، على نحو تبدو معه العناصر الفردية مختلفة باختلاف السياق، بل يختلف تفسيرها داخل المجال الواحد من الرؤية حسب النظرة إليها من حيث هي صورة أو مهاد. وألحت هذه المداخل وغيرها على أن المدرك يتسم بالفاعلية وليس السلب في فعل الإدراك. وآية ذلك أحجية البطة ـ الأرنب الشهيرة، حيث المدرك وحده هو الذي يقوم بتوجيه

---

(١) هناك ترجمة عربية لكتابه الشهير «بنية الثورات العلمية» أعدها على نعمته ونشرت في بيروت ١٩٨٧.

تشكل الخطوط ليحدد ما إذا كانت بطة تنظر صوب اليسار أو أرنبا يتطلع صوب اليمين:



كيف تتأثر النظرية الأدبية بهذا التركيز الحديث على المدرك؟ تأمل النموذج الذى وضعه ياكوبسون للتوصيل اللغوى:

شفرة

مرسل ـــــــــ رسالة ـــــــــ مستقبل

اتصال

سياق

لقد آمن ياكوبسون أن الخطاب الأدبى يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على الرسالة، فالقصيدة تلفتنا إلى نفسها (شكلها وصورها ومعناها الأدبى) قبل أن تلفتنا إلى الشعر أو القارئ أو العالم. ولكن إذا رفضنا النظرة الشكلية لياكوبسون وتأملنا الأمر من منظور القارئ أو المتلقى، فإن توجه نموذج ياكوبسون يتغير بالكلية، وعندئذ يمكن أن نقول إن القصيدة ليس لها وجود فعلى إلا عند قراءتها، وإن معناها لايمكن مناقشته إلا بقرائها. إننا لانختلف فى التفسير إلا لأن طرائقنا فى القراءة مختلفة، ولأن القارئ هو الذى يطبق الشفرة التى كتبت بها الرسالة فيحقق معناها وإلا ظل هذا المعنى مجرد إمكان فحسب، وإذا تأملنا أبسط أمثلة التفسير وجدنا أن المستقبل غالبا ما يكون منغمسا على نحو فاعل فى تشكيل معنى.

خذ على سبيل المثال النسق المستخدم لتمثيل الأرقام فى الطباعة الإليكترونية، حيث يتكون التشكل الأساسى من سبعة أجزاء: 8 إن المرء يمكن له أن ينظر إلى هذا الشكل على أنه مربع غير كامل (n) تعلوه أضلاع من مربع مماثل (0) أو العكس، ولكن العين مدعوة إلى تفسير هذا الشكل من حيث هو مفردة فى النسق الرقمى الذى نألفه، ولذلك لايجد المرء صعوبة فى تعرف الشكل بوصفه الرقم (ثمانية). ويستطيع المرء أن يكون الأعداد بسهولة من تنوعات هذا التشكل الأساسى للأجزاء، حتى لو كانت التكوينات ضعيفة فى مقاربتها أحيانا. ولذلك فإن 2 هى الرقم اثنان و 5 هى الرقم خمسة (وليس حرف S فى الأبجدية الإنجليزية). كما أن 4 هى الرقم أربعة (وليس حرف H ناقص فى الأبجدية الإنجليزية). ويعتمد نجاح هذه العملية من التوصيل على أمرين: أولهما معرفة المرء بنسق الأرقام، وثانيهما قدرة المرء على إكمال الناقص أو اختيار ماله دلالة واطراح ماليس كذلك. ومعنى ذلك أن المستقبل ليس متلقيا سلبيا لمعنى مكتمل التشكيل بل وسيطا فاعلا فى صنع المعنى، ولكن مهمة المستقبل مهمة بالغة اليسر فى هذه الحالة، لأن الرسالة مقررة داخل نسق مغلق تماما.

تأمل القصيدة التالية لوردزوورث:

«أطبق السبات على روحى.
فلم تعد لدى مخاوف إنسانية.
إنها تبدو شيئا لايستطيع أن يحس
بلمسة السنوات الأرضية.
لاقوة لها الآن، لا حركة
لاتسمع أو ترى.

تدور فى الدورة اليومية للأرض.

مع الصخور والأحجار والأشجار».

إذا غضضنا النظر عن الخطوات التمهيدية اللاواعية غالبا التى لابد أن يقوم بها القراء ليعرفوا أنهم يقرأون قصيدة غنائية، ويجعلوا من الصوت المتكلم في القصيدة صوتا للشاعر نفسه وليس قناعا دراميا، يمكن لنا القول إننا إزاء قضيتين Statement كل واحدة منهما فى مقطع:(١) ظننت أنه لايمكن أن تموت (٢) إنها ميتة. ونسأل أنفسنا باعتبارنا قراء عن المعنى الذى نخرج به من العلاقة بين القضيتين. وتفسيرنا لكل عبارة يغذي الإجابة عن هذا السؤال: كيف نتعامل مع اتجاه المتكلم إزاء أفكاره السابقة عن الأنثى (طفلة أو فتاة أو امرأة)؟ هل من الجيد أو المعقول أن لاتكون هناك «مخاوف إنسانية»، أم أن ذلك سذاجة أو بلاهة؟ هل «السبات» الذى أطبق على روحه نوم وهم أو حلم ملهم؟ هل توحى عبارة إنها تبدو بأن لهذه الأنثى كل علامات الكائن الخالد أم أن المتكلم كان مخطئا فيما يمكن؟ هل توحى المقطوعة الثانية بأنه لم يعد لديها وجود روحى فى الموت وأنها أصبحت مجرد مادة هامدة (بلا حياة)؟ إن السطرين الأولين من المقطع يدعواننا إلى هذه النظرة. ولكن السطرين الآخرين يفتحان تفسيرا آخر ممكنا وهو أنها أصبحت جزءا من عالم طبيعى وتشارك فى وجود أعظم ـ من بعض النواحى ـ من الروحانية الساذجة للمقطوعة الأولى، فقد اندمجت «الحركة» و«القوة» الفردية الخاصة بها في الحركة والقوة العظمى للطبيعة.

من منظور النقد المتجه إلى القارئ، فإن الإجابات عن هذه الأسئلة لايمكن استخراجها ببساطة من النص، إن معنى النص لايتشكل بذاته قط، فلابد من عمل القارئ فى المادة النصية لينتج معنى. يذهب فولفجانج أيزر إلى أن النصوص الأدبية تحتوى دائما على «فراغات» لايملؤها إلا القارئ،

وينشأ «الفراغ» بين مقطعي قصيدة وردزورث بسبب عدم تحديد العلاقة بينهما. ويتطلب منا فعل التفسير ملء هذا الفراغ. وتتركز مشكلة النظرية على التساؤل حول ما إذا كان النص نفسه هو الذى يطلق فعل التفسير عند القارئ أم لا، أو إذا كانت الاستراتيجيات التفسيرية الخاصة بالقارئ تفرض الحلول على المشكلات التى يطرحها النص. ولقد طور علماء العلامة هذا المجال بعض الإتقان حتى من قبل الازدهار المعاصر لنظرية استجابة القارئ. ويذهب أمبرتو إيكو Umberto Eco فى كتابه «دور القارئ» (١٩٧٩ وهو مقالات ترجع إلى عام ١٩٥٩) إلى أن بعض النصوص نصوص «مفتوحة» (فينجانزويك Finnegans Wake موسيقى لانغمية) تتطلب مشاركة القراء فى إنتاج المعنى، بينما النصوص الأخرى «مغلقة» (الهزليات والقصص البوليسية) وتحدد سلفا استجابة القارئ. وهو أيضا يتأمل الكيفية التى تحدد بها الشفرات المتاحة للقارئ ماذا يعنى النص عند قراءته.

ولكن قبل أن نبحث الطرائق المتنوعة لتنظير دور القارئ فى تشكيل المعنى فإن علينا أن نتعامل مع السؤال: من «القارئ»؟

جيرالد برنس: المروى عليه:

إن جيرالد برنس Gerald Prince يطرح السؤال ـ لماذا نبذل جهدنا عند دراسة الروايات فى التمييز بين الأنواع المتباينة للراوى (العالم بكل شئ، غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمنى، إلخ) ولانطرح الأسئلة قط عن الأنواع المختلفة للشخص الذى يتوجه إليه الراوى بالخطاب؛ ويطلق برنس على هذا الشخص مصطلح «المروى عليه» Narratee. ولكن علينا أن لانخلط بين المروى عليه والقارئ. إن الراوى قد يحدد المروى عليه

بمصطلحات الجنس (سيدتى العزيزة) أو الطبقة (سيد) أو الموقف (القارئ فى كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج). ومن الواضح أن القراء الفعليين قد يتطابقون أو لايتطابقون مع الشخص الذى يخاطبه الراوى، فقد يكون القارئ الفعلى عامل تعدين شاب أسود يقرأ فى فراشه. أضف إلى ذلك أن المروى عليه يمكن أن يتميز عن «القارئ الضمنى» (نوع القارئ الذى فى ذهن المؤلف عندما يطور القص) و«القارئ المثالى» (القارئ البصير تماما الذى يفهم كل حركة من حركات الكاتب).

ولكن كيف نتعلم تحديد المروى عليه؟ عندما يكتب ترولوب Trol-lope قائلا: «كان أرشيدوقنا دنيويا ـ ومن منا ليس كذلك؟» فإننا نفهم أن المروى عليهم فى هذه الحالة هم الناس الذين يدركون ـ مثل الراوى ـ عدم عصمة كل الكائنات الإنسانية، بما فى ذلك أتقى الأتقياء. وهناك إشارات عدة، مباشرة وغير مباشرة، تسهم فى معرفتنا بالمروى عليه. إن فرضياته يمكن مهاجمتها أو دعمها أو التشكيك فيها أو الدفاع عنها بواسطة الراوى الذى يدل دلالة ضمنية ـ من ثم ـ على شخصية المروى عليه، وعندما يعتذر الراوى عن بعض القصور فى الخطاب («لا أستطيع التعبير عن هذه التجربة فى كلمات») فإن ذلك يخبرنا ـ على نحو غير مباشر ـ بشئ عن مشاعر المروى عليه وقيمه. وعندما تبدو الرواية كأنها لا تشير إشارة مباشرة إلى المروى عليه، فإننا نلتقط إشارات بالغة الصغر حتى من أصغر المجازات الأدبية؛ إذ غالبا مايدل المشبه به ـ على سبيل المثال ـ على نوع العالم المألوف للمروى عليه (كانت الأغنية حقيقية كجلجلة التليفزيون). وأحيانا يكون المروى عليه شخصية مهمة؛ ففى «ألف ليلة وليلة» ـ على سبيل المثال ـ يعتمد بقاء الراوى نفسه، شهرزاد، على الانتباه المستمر للمروى عليه، الخليفة الذى يقتلها إذا فقد اهتمامه بقصصها. ومايترتب على نظرية

برنس المتقنة هو تركيز الانتباه على بعد من أبعاد القص ظل مبهما غير محدد لايفهمه القراء إلا على سبيل الحدس. إنها نظرية تسهم فى النقد الذى يركز على القارئ بلفتها الانتباه إلى الطرائق التى تنتج بها القصص مايخصها من «قراء» أو «مستمعين» قد لايتطابقون مع القراء الفعليين. والعديد من النقاد الذين نعرض لهم فى الصفحات التالية يتجاهل هذا التمييز بين القارئ والمروى عليه.

الفينومينولوجيا:

الاتجاه الفلسفى الحديث الذى يركز على الدور المركزى للقارئ فى تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر) ؛ إذ يذهب هوسرل إلى أن للموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائما وعى بشئ ، وهذا الشئ الذى يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة إلينا. أضف إلى ذلك أننا نكتشف فى الأشياء التى تظهر فى وعينا (والفينومينولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية التى تعنى ظهور الأشياء) خصائصها العامة أو الجوهرية، إذ تزعم الفينومينولوجيا أنها تكشف لنا عن الطبيعة الكامنة (الشاملة) لكل من الوعى الإنسانى و«الظواهر» . كأن ذلك محاولة لإحياء الفكرة (التى خفتت منذ عهد الرومانسيين) التى ترى أن العقل الإنسانى الفردى مركز كل معنى ومصدره. ولكن هذا المدخل - فى النظرية الأدبية - لم يشجع الاهتمام الذاتى الخالص بالبنية العقلية للنقاد بل شجع نمطا من النقد يحاول الدخول إلى عالم أعمال الكاتب، والوصول إلى فهم الطبيعة الكامنة أو جوهر الكتابات على نحو ما تظهر لوعى الناقد، فتأثرت الكتابات الأولى للناقد الأمريكى هيلز ميللر J. Hillis Miller بالنظريات الفينومينولوجية لمن أطلق عليهم اسم نقاد

جنيف[٢] الذين ضموا جورج بوليه Gearge Poulet وجان ستاروبنسكي Jean Starobinski، مثال ذلك ماكشفت عنه دراسة ميللر لروايات توماس هاردى من أبنية عقلية منتشرة فى الروايات، أبنية تدور تحديدا حول «المسافة» و «الرغبة»، وقد أصبح فعل التفسير ممكنا - فى هذا المدخل - بتبرير مؤداه أن النصوص تتيح للقارئ الدخول إلى وعى المؤلف، هذا الوعى الذى يصفه بوليه بقوله: «أنه مفتوح لى، يرحب بى، يتركنى أنظر عميقا داخله... يسمح لى ... أن أفكر فيما يفكر، وأن أشعر بما يشعر». وذلك نوع من التفكير يعده ديريدا (انظر الفصل الرابع) داخلا فيما أسماه «مركزية اللوجوس»، لما يقوم عليه هذا التفكير من افتراض أن المعنى يرتكز على «ذات متعالية» (المؤلف) ويمكن ارتكازه على ذات أخرى مشابهة (القارئ).

ولقد كان للنظرية النقدية التى تركز على القارئ إرهاصات فيما قام به مارتن هيدجر Martin Heidegger من رفض النظرة «الموضوعية»، عند أستاذه هوسرل Husserl، فقد ذهب هيدجر إلى أن مايتميز به الوجود الإنسانى هو وجوده المتعين[٣] Dasein؛ فوعينا يسقط project أشياء العالم

---

(٢) نقاد جنيف، أو «نقاد الوعي» أو المدخل الوجودى - الأنطولوجى إلى الأدبي، كلها تسميات متعددة أطلقت على النقد الذى كتبه ميشيل ريمون والبير بيجوين بوليه فى المرحلة الأولى، وجان - بيير رشار وجان ستاروبنسكى و ج هيلز ميللر فى المرحلة الثانية، وهى مدرسة ترفض النزعة الشكلية بحثا عن قراءة للتجربة الداخلية التى ينطوى عليها النص، والتى لاتنكشف إلا من خلال الاتحاد الوجداني بين النقاد واللاشعور النصي، وذلك كله بحثا عن مايسمى تجربة المؤلف التى يوصلها النص، أو الوعي الفاعل للكاتب لحظة الخلق.

(٣) الوجود المتعين أى الوجود هنا أو هناك. مصطلح ألمانى استخدمه هيجل وهيدجر وكثيرون غيرهما، وهو يتألف من مقطعين Sein بمعنى الوجود Da, بمعنى هنا أو هناك وهو يدل على الوجود الجزئى المحدد كوجود الإنسان الفرد.

في الوقت الذى يخضع فيه إلى العالم بحكم الوجود فيه، ونحن نجد أنفسنا «مطروحين» فى العالم، فى زمان ومكان لم نخترهما، ولكن هذا العالم ـ فى الوقت نفسه ـ هو عالمنا بقدر مايسقطه وعينا. ومادام الأمر كذلك فإننا لانستطيع قط أن نتبنى اتجاها تأمليا محايدا، اتجاها ينظر إلى العالم من عل كما لو كان ينظر من قمة جبل، فلابد أن نمتزج بموضوع وعينا نفسه، ولابد لتفكيرنا أن يكون دائما فى موقف، فهو تفكير تاريخى دائما، ذلك على الرغم من أن صفة التاريخ لاتشير إلى التاريخ الخارجى الاجتماعى بل إلى التاريخ الداخلى الشخصى. ولقد قام هانز جورج جادامر Hans George Gadamer بتطبيق مدخل هيدجر الموقفى على النظرية الأدبية، وذلك فى كتابه «الحقيقة والمنهج» (١٩٧٥)، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبى لايخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخى لمن يقوم بتفسير هذا العمل، ولقد أثرت أفكار جادامر على نظرية الاستقبال (على نحو ماسنرى عند ياوس بعد قليل).

فولفجانج أيزر : القارئ المضمر:

ويرى أيزر .Wolfgang Iser أن مهمة النقاد ليست شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التى يخلفها النص فى القارئ، فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة. ويمكن تقسيم مصطلح «قارئ» : إلى «قارئ مضمر»، و«قارئ فعلى»، والأول هو القارئ الذى يخلقه النص لنفسه، ويعادل «شبكة من أبنية استجابة»، تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما «القارئ الفعلى» فهو الذى يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة. ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتما بلون «مخزون التجربة الموجود» عند هذا القارئ، فإذا كان القارئ؛ ملحدا فإن تأثره

بقصيدة وردزوورث لابد أن يختلف عن تأثره إذا كان مسيحيا، بالمعنى الذى تختلف معه تجربة القراءة باختلاف التجارب الماضية.

إن الكلمات التى نقرؤها لاتمثل الموضوعات الفعلية بل الكلام الإنسانى فى رواء أدبى. هذه اللغة الأدبية تساعدنا على تشكيل موضوعات خيالية فى أذهاننا. وإذا توقفنا عند المثال الذى يطرحه أيزر فإننا نجد أن رواية «توم جونز» التى كتبها فيلدنج Fielding تقدم شخصيتين، ألوورثى (الرجل الكامل) والكابتن بلفيل (المرائى). ولكن الموضوع الخيالى للقارئ ـ وهو «الرجل الكامل» ـ يمر بعملية تعديل؛ إذ إننا نقوم بتكييف هذا الموضوع عندما ينخدع الوورثى بالتقوى الماكرة لبلفيل، وذلك لنضع فى حسابنا افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز. ورحلة القارئ خلال الكتاب هى عملية مستمرة من هذه التعديلات. فنحن نستبقى فى عقولنا توقعات معينة، مبنية على ذكرياتنا عن الشخصيات والأحداث. ولكن التوقعات تتعدل على نحو مستمر، وتتحول الذكريات أثناء مضينا فى النص. ومانمسك به فى ثنايا قراءتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة وليس شيئا ثابتا مكتمل المعنى فى كل وجهة نظر على حدة.

وإذا كان العمل الأدبى لايمثل الموضوعات، فإنه يشير إلى عالم خارج الأدب بواسطة اختيار معايير معينة، هى أنسقة قيمة أو وجهات نظر فى العالم. هذه المعايير هى تصورات عن الواقع، تعين الكائنات الإنسانية على تعقل هيولى تجربتها. ويختار النص «مخزونا» من هذه المعايير معلقا الحكم بسلامتها داخل عالمه الأدبى، فنجد فى رواية توم جونز شخصيات متباينة تجسد معايير مختلفة: ألوورثى (الخيرية) وسكواير ويسترن (العاطفة الطاغية) وسكوير (التلاؤم الدائم للأشياء) وتوكسوم (العقل الإنسانى الغارق

في الإثم) وصوفيا (نموذج الاستسلام الطبيعي)، ويؤكد كل معيار قيما بعينها على حساب غيرها من القيم. ويميل إلى تقليص صورة الطبيعة الإنسانية في مبدأ أو منظور القارئ. وتفرض الطبيعة غير المنجزة للنص على القارئ أن ينسب قيم البطل (الطبيعة الخيرة) إلى معايير متباينة ينتهكها البطل في أحداث بعينها، فالقارئ وحده هو الذي يحقق الدرجة التي يتم معها رفض المعايير أو الشك فيها. والقارئ وحده هو الذي يصوغ الحكم الأخلاقي المعقد على توم، ويرى أن الطبيعة الخيرة لم تنتهك المعايير الصارمة لغيره من الشخصيات، وأن هذه الطبيعة تقوم بذلك لأسباب منها افتقار توم إلى «الحصافة» و«التعقل». ولا يخبرنا فيلدنغ كاتب الرواية بذلك كله، ولكننا ـ نحن القراء ـ ندخل ذلك في تفسيرنا لنسد «ثغرة» في النص، إننا نقابل في الحياة الفعلية أحيانا أناسا يمثلون وجهات نظر مختلفة في العالم كأن يكونوا «كلبيين»، أو «إنسانيين»، ولكننا نعزو إليهم مثل هاتين الصفتين على أساس من أفكار استقبلناها. وأنساق القيمة التي نواجهها نلقاها كيفما اتفق، فليس هناك مؤلف يختارها أو يحددها سلفا، وليس هناك بطل يظهر ليمتحن سلامتها، ولذلك فإن النص الأدبي ـ حتى رغم وجود «ثغرات» فيه لابد من سدها ـ أكثر بناء بالقطع من الحياة.

وإذا طبقنا منهج أيزر على قصيدة وردزورث التي مرت بنا فإننا نرى أن نشاط القارئ يتمثل ـ أولا ـ في تكييف وجهة نظر بعينها («أ»، «ب»، «جـ» ثم «د») وفي ملء «الفراغ» بين المقطعين ثانيا (أي بين الروحانية المتعالية ومحايثة وحدة الوجود). قد يبدو هذا التطبيق غير عملي نوعا، لأن القصيدة القصيرة لاتحتاج إلى أن يقوم القارئ بكل هذه السلسلة الطويلة من التعديلات اللازمة عند قراءة الرواية، ولكن مفهوم «الثغرات» يظل مفهوما سليما رغم ذلك.

على أنه يظل غير واضح ماإذا كان أيزر يرغب فى منح القارئ القوة على ملء الفراغات فى النص حين يشاء، أم أنه يجعل من النص الفيصل النهائى فيما يحدده القارئ من معنى. هل تمتلئ الثغرة بين «الرجل الكامل» و«افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز» بواسطة حكم لقارئ حر أم تمتلئ بواسطة قارئ توجهه تعليمات النص؟ إن نقطة التركيز عند ايزر فينومينولوجية فى النهاية؛ لأن تجربة القارئ فى القراءة هى مركز العملية الأدبية؛ فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم محولين إياه إلى تجربة خاصة بهم، بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر المتباينة التى تظهر فى النص من ناحية، أو ما يقومون به ـ بطرائق متباينة ـ من ملء للثغرات بين وجهات النظر من ناحية ثانية. ويبدو أن «مخزون التجربة» الخاص بالقارئ يقوم ببعض الدور فى هذه العملية، وفى الوقت نفسه يضع النص القواعد التى يحقق القارئ المعنى على أساس منها. ولابد للوعى الموجود عند القارئ من أن يقوم بعملية تكيف داخلية متعينة، لكى يستقبل وجهات النظر الغريبة التى يقدمها النص ويعالجها أثناء القراءة. وذلك موقف ينتج عنه إمكان تعديل «نظرة العالم» الخاصة بالقارئ، بفعل التمثل الداخلى والمفاوضة وتحديد العناصر غير المحددة تماما فى النص. ومعنى ذلك أننا يمكن أن نتعلم شيئا من القراءة لو استخدمنا كلمات أيزر، فالقراءة «تمنحنا الفرصة لصياغة ماليس مصوغا».

هانز روبرت ياوس: آفاق التوقعات:

ويعطى ياوس Hans Robert Jauss ـ وهو قطب ألمانى بارز من أقطاب نظرية «الاستقبال» Rezeption-asthetik ـ بعدا تاريخيا للنقد الذى يتجه إلى القارئ، وذلك فى محاولته تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التى

تتجاهل التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. ولقد بدأت كتاباته خلال فترة قلق اجتماعي في نهاية الستينيات، حين أراد هو وأقرانه إعادة النظر في القانون القديم للأدب الألماني، وتأكيد ضرورة النظرة النقدية الجديدة إلى هذا الأدب، بعد أن لم تعد النظرة القديمة مقبولة، شأنها في ذلك شأن فيزياء نيوتن التي فقدت جاذبيتها منذ بواكير هذا القرن.

ويستعير ياوس من فلسفة العلم (ت. س. كون) مفهوم «الصيغة» Paradigm الذى يشير إلى الإطار العلمي للتصورات والفرضيات الفاعلة في عصر من العصور. وهو مفهوم يعنى أن «العلم» يظل يقوم بعمله التجريبي داخل عالم عقلي لصيغة بعينها، إلى أن تحل صيغة جديدة محل الصيغة القديمة، وتطرح مشكلات جديدة وتؤسس فرضيات جديدة. ويستخدم ياوس مصطلح «أفق التوقعات» ليصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور. هذه المقاييس تساعد القراء على تحديد الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من قصائد بأنها ملحمية أو مأساوية أو رعوية مثلا، كما أن هذه المقاييس تحدد ـ بطريقة أعم ـ مايعد استخداما شعريا أو أدبيا بوصفه مناقضا للاستخدام غير الشعرى أو الأدبى للغة. وتتحرك الكتابة العادية والقراءة داخل هذا الأفق. فإذا نظرنا إلى الأدب الإنجليزى في العصر الأوغسطي، على سبيل المثال، رأينا أن شعر بوب كان يحكم عليه تبعا لمقاييس تقوم على قيم الوضوح والطبع واللياقة الأسلوبية (مطابقة الكلمات لمقتضى الموضوع). ولكن ذلك لم يؤسس قيمة شعر بوب مرة واحدة وإلى الأبد؛ ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر أخذ المعلقون يتساءلون عن ما إذا كان بوب شاعرا أصلا، وذهبوا إلى أنه كان ناظما بارعا ينظم النثر في قوالب مقفاة، ويفتقر إلى القوى التخيلية المطلوبة للشعر الحق. وإذا استبعدنا القرن اللاحق، أمكن أن نرى حركة القراءات

الحديثة لشعر بوب داخل أفق متغير من التوقعات، فنحن غالبا مانقيم قصائد بوب ـ الآن ـ على أساس مافيها من فطانة[٤] Wit وتعقد وبصيرة أخلاقية وإحياء للتراث الأدبي.

إن الأفق الأصلي من التوقعات يخبرنا عن الكيفية التي تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائي. ويرى ياوس أنه يستوى فى الخطأ القول إن العمل الأدبي كوني وإنه ثابت المعنى أبدا، وإنه مفتوح لكل القراء في أي عصر من العصور. «إن العمل الأدبي ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية، فهو ليس أثرا من الآثار التى تكشف عن جوهرها اللازمني في نجوى ذاتية» . ويعني ذلك، بالطبع، أننا لانستطيع دراسة الآفاق المتعاقبة التى تنحدر إلينا من عصر العمل الأدبي إلى العصر الذي نعيش فيه، لنلخص ـ بتعال أوليمبي ـ القيمة النهائية أو المعنى النهائي لهذا العمل، ففي ذلك تجاهل لموقفنا التاريخي. وبأى سلطة تتقبل مانقبل من معنى العمل؟ أبسلطة القراء الأوائل؟ أم بسلطة الرأى المتجمع للقراء عبر الزمن؟ أم بسلطة الحكم الجمالي للحاضر؟ إن القراء الأوائل قد يعجزون عن رؤية الدلالة الثورية للكاتب (كما حدث مع ويليام بليك على سبيل المثال)، والاعتراض نفسه يمكن توجيهه إلى أحكام القراء المتأخرين بما فيهم نحن.

---

(٤) أو الإبتكار الذكي في الكلام أو الكتابة، على نحو مايعرفها مجدى وهبة فى «معجم المصطلحات الأدبية»، حيث تشير إلى حسن التنسيق، والاختراع، وملاءمة الأفكار للكلمات، وسرعة البديهة، والقدرة على التعبير فى أسلوب بليغ عن معان تبدو غير مألوفة للوهلة الأولى.

وتنبع إجابة ياوس عن مثل هذه الأسئلة من «نظرية التأويل» أو الهرمنيوطيقا Hermeneutics[٥] الفلسفية عند هانز جورج جادامر، وهو واحد من أتباع هايدجر؛ إذ يذهب جادامر إلى أن كل تفسير لأدب الماضى إنما ينبع من حوار بين الماضى والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التى يسمح لنا مناخنا الثقافى الخاص بتوجيهها، وأننا نسعى ـ فى الوقت نفسه ـ إلى اكتشاف الأسئلة التى كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها فى حواره الخاص مع التاريخ. إن منظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة بالماضى، وفى الوقت نفسه لايمكن إدراك الماضى إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر، ولنقل إن قيمة تأسيس معرفة [خالصة] بالماضى مهمة لا أمل فيها، فالهرمنيوطيقا لاتفصل بين العارف وموضوع المعرفة فى الفهم، على نحو ماهو مألوف فى العلم التجريبى، بل تنظر الهرمنيوطيقا إلى الفهم من حيث هو «انصهار» للماضى والحاضر، فنحن لايمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضى دون أن نأخذ الحاضر معنا، ولقد كانت «الهرمنيوطيقا» أصلا علما يستخدم لتفسير النصوص المقدسة، وهو علم تستبقى صورته الحديثة الاتجاه التوقيرى الجاد نفسه إزاء النصوص التى يحاول العلم النفاذ إليها.

وياوس على وعى بأن الكاتب قد يصدم التوقعات المنتشرة فى عصره على نحو مباشر، وذلك وعى طبيعى بالنظر إلى مناخ التغير الأدبى الذى

(٥) مصطلح يونانى الأصل يشير إلى عملية التفسير أو التأويل. وقد ارتبط بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها فى نشأته، ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر، وأصبح مجالا معرفيا يصل بين علوم متعددة، تتلاقى فيما بينها حول مشكلة التفسير، من منظور العلاقة التأويلية بين النص ومن يقوم بتفسيره والأنظمة التى تقوم عليها عملية التفسير.

تطورت فيه نظرية الاستقبال فى ألمانيا خلال الستينيات، حيث برز كتاب من أمثال رولف هوخهت Rolf Hochuthh ، وهانز ماجنوس إنزينسبرجر Hans Magnus Enzensberger وبيتر هيندكه Peter Handke، وهم كتاب قاموا بتحديد الشكلية الأدبية المقبولة فى هذا الوقت بواسطة الإلحاح على الاهتمام المباشر بالقارئ أو المستمع. ولقد درس ياوس حالة بودلير الذى أحدث صدور ديوانه «أزهار الشر» هياجا استدعى الاتهام القانونى، عندما انتهكت قصائد الديوان معايير الأخلاق البرجوازية وقوانين الشعر الرومانسى، ولكن هذه القصائد نفسها أنتجت ـ على الفور ـ أفقا جماليا جديدا من التوقعات، فقد رأت الطليعة الأدبية فيها تجسيدا لنزعة التدهور، وأصبحت هذه القصائد ـ فى آخر القرن التاسع عشر ـ بمثابة تعبير عن العبارة الجمالية للنزعة العدمية، وينقد ياوس التفسيرات النفسية واللغوية والاجتماعية لقصائد بودلير رافضا إياها فى الأغلب. ولكن المرء لايسعد بمنهج يدرك محدوديته التاريخية ومع ذلك يشعر بالقدرة على وصف التفسيرات المخالفة له بأنها تطرح «أسئلة زائفة غير شرعية». إن «انصهار الأفق» ـ فيما يبدو ـ ليس امتزاجا يشمل كل وجهات النظر المطروحة بل تلك التى يراها الحس التأويلى (الهرمنيوطيقى) للناقد بمثابة جزء من الكلية المنبثقة تدريجيا للمعنى التى تصنع الوحدة الحقة للنص.

ستانلى فيش: تجربة القارئ:

ولقد طور ستانلى فيش Stanley Fish ـ الناقد الأمريكى المتخصص فى الأدب الإنجليزى للقرن السابع عشر ـ منظورا للنقد الذى يتوجه إلى القارئ أسماه «أسلوبيات العاطفة»، وهو يشبه أيزر فى تركيزه على العمليات التى يكيف بها القراء توقعهم أثناء متابعتهم النص، ولكنه يدرس ذلك على

المستوى المحلي المباشر للجملة، ويفصل فصلا واعيا بين منهجه وكل أنواع الشكلية (بما فيها النقد الأمريكي الجديد) منكرا أن يكون للغة الأدبية أي مكانة خاصة، فنحن نستخدم استراتيچيات القراءة نفسها في تفسير الجمل الأدبية وغير الأدبية، ويتجه بتركيزه إلى الاستجابات المتصاعدة للقارئ إزاء كلمات الجمل المتتابعة في الزمن، ومثال هذا التركيز تحليله للجملة التي يصف بها ميلتون حالة وعي الملائكة الذين هبطوا من النعيم إلى الجحيم: «ماكانوا غير مدركين لموثق الشر»، حين يرى أن هذه الجملة لايمكن تناولها بوصفها تقريرا يساوي (أدركوا موثق الشر)، فإن علينا أن نلتفت إلى مساق الكلمات الذي يخلق حالة من الترقب عند القارئ الذي يظل معلقا بين وجهتي نظر مختلفتين لوعي الملائكة الهابطين. وذلك تفسير يضعفه ـ دون أن يدحضه ـ حقيقة أن ميلتون كان يقلد تقليدا واضحا النفي المزدوج في أسلوب الملحمة القديمة. ولكن الجملة التالية من وولتر باتر تنال تحليلا حساسا متميزا من ستانلي فيش:

> «إن حياتنا هذه التي تشبه على الأقل اللهب، ليست سوى التقاء، يتجدد من لحظة إلى أخرى، للقوى التي ترتحل عاجلا أو آجلا إلى سبلها».

حيث يوضح أن باتر يمنع القارئ من تكوين صورة ثابتة أو محددة في الذهن بواسطة «التقاء القوى» الذي «يتجدد من لحظة إلى أخرى»، وأن باتر يدفع القارئ ـ في كل مرحلة من الجملة ـ إلى القيام بتعديل للتوقع والتفسير. ففكرة «الالتقاء» يعطلها «الارتحال»، وعاجلا أو آجلا تترك «الارتحال»، غير محدد زمانيا، ولذلك يتعدل توقع القارئ للمعنى على نحو مستمر، بحيث يغدو المعنى بمثابة الحركة الكلية للقراءة.

ولقد دعم جوناثان كوللر أهداف فيش، ولكنه انتقده بسبب فشله في تقديم صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد، ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذى يكتسب «مقدرة لغوية يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة، بالطريقة نفسها التى يكتسب بها «القارئ الخبير» للنصوص الأدبية «مقدرة أدبية»، (أو معرفة بالأعراف الأدبية). ويعترض كوللر على هذا الموقف بأمرين حاسمين، أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القراءة، أى أنه يفشل في طرح السؤال: «ماالأعراف التى يتبعها القراء حين يقرأون؟» وثانيهما أن مايزعمه فيش عن قراءة الجمل كلمة كلمة في تعاقب زمنى إنما هو أمر مضلل، فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلا على هذا النحو المتعاقب المتجزئ. ولماذا نفترض، مثلا، أن القارئ الذى يواجه جملة ميلتون «وماكانوا غير مدركين» سوف يشعر بأنه قد علق بين نظرتين؟ إن هناك شيئا مصطنعا فى استعداد فيش الدائم للاندهاش بالكلمة اللاحقة في الجملة. أضف إلى ذلك مايقر به فيش نفسه من أن نهجه يميل إلى إعطاء الميزة للنصوص التى تسير بطريقة التقويض الذاتى (ولقد أطلق على أحد كتبه «منتجات ذاتية الاستهلاك»).

ويعترف فيش فى بحثه «هل هناك نص فى هذا الفصل؟» (١٩٨٠) بأن كتبه السابقة عالجت تجربته في القراءة على أنها المعيار، ويمضى مبررا موقفه السابق بتقديم فكرة «المجموعات المفسرة» Interpretive communities، مما يعنى أنه كان يحاول إقناع القراء بتبنى «مجموعة من فرضيات الجماعة ليفعلوا مافعلت عندما يقرأون». قد يكون هناك - بالطبع - مجموعات مختلفة متعددة من القراء الذين يتبنون أنواعا معينة من

استراتيچيات القراءة (كاستراتيچيات فيش!)، ولكن استراتيجيات جماعة بعينها ـ فى هذه المرحلة الأخيرة من عمله ـ هى التى تحدد العملية الكاملة للقراءة، أى تحدد الحقائق الأسلوبية للنصوص وتجربة قراءتها. وإذا تقبلنا مقولة «الجماعات المفسرة» فإننا لن نكون فى حاجة إلى الخيار بين طرح الأسئلة عن النصوص أو القارئ، لأن كل المشكلة عن الذات والموضوع تتلاشى.

ميشيل ريڤاتير: المقدرة الأدبية:

يتفق ميشيل ريڤاتير Michael Riffaterre مع الشكليين الروس فى النظرة إلى الشعر بوصفه استخداما خاصا للغة، فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية فى ذاتها. وهو يأخذ هذه النظرة الشكلية عن ياكوبسون، ولكنه يهاجم ـ فى مقال مشهور ـ تفسير ياكوبسون وشتراوس لقصيدة «القطط» لبودلير، موضحاً أن الملامح اللغوية التى يكتشفانها فى القصيدة قد لايدركها القارئ الخبير نفسه. ورغم أنه يرى أن طريقتهما البنيوية تبرز كل وسائل الأنماط النحوية والفونيمية، إلا أنه يرفض أن تكون كل الملامح التى يلحظانها ـ فى القصيدة ـ جزءا من بنيتها الشعرية بالنسبة إلى القارئ. وفى مثال معبر، يعترض على دعواهما بأن بودلير ـ عندما يختم سطرا من قصيدته بكلمة Volupté (لذة) (بدل Plaisir على سبيل المثال) ـ يتلاعب بالاسم المؤنث (La) Volupté ويستخدمه قافية «مذكرة»، على نحو يخلق غموضا جنسيا فى القصيدة، ويشير ريڤاتير بحق إلى أن القارئ الذى لديه خبرة معقولة قد لايسمع إطلاقا عن المصطلح الفنى للقافية

«المذكرة» و«المؤنثة»[٦]. ولكن ريفاتير يجد صعوبة في تبرير السبب الذى يجعل من شئ أدركه ياكوبسون وشتراوس لايعد دليلا على مايلاحظه القراء في النص، فماذا عليك أن تفعل لتحصل على إجازة من قارئك؟

ويطور ريفاتير نظريته في كتابه «سميوطيقا الشعر»[٧] (١٩٧٨) حيث يذهب إلى أن القراء الأكفاء يتجاوزون المعنى السطحى، فنحن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها سلسلة من الجمل قصرنا انتباهنا على المعنى الذى ليس سوى مايمكن قوله لتمثيل وحدات الإعلام في القصيدة. وإذا قصرنا انتباهنا على «معنى» فحسب في القصيدة فإننا نختزلها في خيط من الأجزاء المنفصلة (التى قد لايكون لها معنى). وتبدأ استجابتنا الحقة إلى القصيدة بملاحظة أن عناصر (علامات) القصيدة تنحرف غالبا عن النحو العادى أو المحاكاة العادية، فالقصيدة تؤسس دلالتها على نحو غير مباشر فحسب، و«تهدد المحاكاة الأدبية للواقع» بهذا الفعل. وإذا كان المطلوب من القارئ هو مجرد المقدرة اللغوية العادية لفهم «معنى» القصيدة فإن «المقدرة الأدبية» لازمة للتعامل مع اللانحويات المتكررة التى يواجهها القارئ أثناء قراءة القصيدة، فالقارئ مضطر ـ خلال عملية القراءة التى يواجهه فيها العائق المربك من الانحراف النحوى ـ إلى الكشف عن مستوى ثان (أعلى) من

---

(٦) القافية المذكرة Masculine Rhyme في الشعر الفرنسى، هى القافية التى تنتهى بمقطع لايليه حرف (E) الصامت، في حين أن القافية المؤنثة هى التى تنتهى بمقطع صائت يليه حرف الـ (E) الصامت. والمعتاد في الشعر الفرنسى المكون من أبيات سكندرية أن يلى فيه كل بيتين من القافية المؤنثة بيتان من القافية المذكرة.

(٧) قدمت فريال غزول ترجمة ممتازة لبعض ماكتبه ريفاتير في الفصل الأول من هذا الكتاب. ضمن كتاب «مدخل إلى السميوطيقا» الذى أعده نصر أبو زيد وسيزا قاسم. القاهرة ١٩٨٧.

الدلالة التى تفسر الملامح اللانحوية للنص. ومايكتشفه القارئ - فى النهاية - هو «مولد» Matrix[٨] بنائى يمكن اختزاله فى جملة واحدة أو حتى كلمة واحدة. ولكن المولد لايمكن اختزاله إلا على نحو غير مباشر، فليس له وجود فعلى بوصفه كلمة واحدة أو جملة واحدة فى القصيدة. وتتصل القصيدة بمولدها بواسطة مايتولد عنه من صيغ فعلية فى هيئة تعبيرات مألوفة أو جاهزة أو اقتباسات أو ترابطات عرفية. هذه الصيغ هى «المضمنات»[٩] Hypograms التى تدل على «المولد» الذى يعطى للقصيدة وحدتها فى آخر المطاف. وتتلخص هذه العملية فى القراءة كالتالى:

١ - حاول القراءة باحثا عن «معنى» عادى.

٢ - ركز الانتباه على تلك العناصر التى تبدو لانحوية، والتى تعوق التفسير العادى القائم على المحاكاة.

٣ - اكتشف «المضمنات» (أو الركائز) التى تنال قسطا أكبر من التعبير الموسع أو غير العادى فى النص.

٤ - استخلص المولد من المضمنات، أى أوجد جملة واحدة أو كلمة قادرة على توليد «المضمنات» والنص.

---

(٨) المصطلح مستخدم فى النحو التحويلى، حيث يعنى الجملة الأساسية التى تتولد منها الجملة الفرعية. وهو، عند ريفاتير، أقرب إلى المعنى المجرد أو الكلمة المفتاح التى تلخص الدلالة، إذ يصفه بأنه مفهوم مجرد لايتحقق فى ذاته، أو بذاته، بل من خلال متغيراته، أو مايسميه ريفاتير اللانحويات.

(٩) مصطلح يرجع إلى دى سوسير، ويقصد به ريفاتير مايظهر فى شكل كلمات مضمنة فى جمل يعكس نظامها المعانى اللازمة لنواة المولد.

وإذا حاولنا، تطبيق هذه النظرية تطبيقا أوليا على قصيدة وردزورث «أطبق السبات على روحي»، فإننا قد نصل في النهاية إلى أن المولد هو «روح ومادة»، وتبدو المضمنات التي تتشكل في النص أنها:

١ ـــ الموت نهاية الحياة.
٢ ـــ الروح الإنساني لايمكن أن يموت.
٣ ـــ في الموت نعود إلى الأرض التي جئنا منها.

وتحقق القصيدة الوحدة بتوليد هذه الركائز بطريقة غير متوقعة من مولد أساسي، ولاشك أن نظرية ريفاتير كانت تظهر أقوى مما عرضت لو قدمت واحدا من أمثلته الخاصة التي يحلل فيها قصائد بودلير أو جوتييه، فمنهجه يبدو أكثر ملاءمة من حيث هو طريقة لقراءة الشعر الذي يناقض المعتاد من النحو أو الدلالة، ولكن هذا المنهج ينطوي على صعاب عدة من حيث هو نظرية عامة في القراءة. وليس أقل هذه الصعاب أنه يرفض الأنواع المتعددة للقراءة التي قد تظنه أنت أو أنا مستقيمة تماما (كأن نقرأ القصيدة من أجل رسالتها السياسية).

جوناثان كوللر: أعراف القراءة[١٠]

يذهب جوناثان كوللر إلى أن أية نظرية في القراءة لابد لها من أن تكشف عن العمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء، فكلنا يعرف أن

---

(١٠) قام جوناثان كوللر بتعميق أطروحاته في كتابه «ملاحقة العلامات»، ثم في تعقيبه على نظرية التفكيك في كتابه الذي صدر عنها عام ١٩٨٣. وقد قدم ياكوبسون قبيل موته نقدا لافتا لاعتراضات كوللر التي طرحها على آلياته القرائية في بحث مهم نشر بعد وفاة ياكوبسون بعامين - أي عام ١٩٨٤ وقد نشر في كتابه «قضايا الشعرية» - في الترجمة العربية.

اختلاف القراء ينتج التفسيرات المختلفة. وإذا كان هذا الاختلاف فى التفسير قد أفضى بالمنظرين إلى اليأس الكامل من تطوير نظرية فى القراءة، فإن كوللر يذهب إلى أن الاختلاف نفسه هو مايجب أن تشرحه النظرية، فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظلون يتبعون المجموعة نفسها من الأعراف التفسيرية. وأول مثال يقدمه كوللر على ذلك هو الفرضية الأساسية للنقد الجديد، أعنى فرضية الوحدة؛ إذ قد يكتشف قراء مختلفون هذه الوحدة بطرائق متعددة فى نص بعينه، ولكن الأشكال الأساسية للمعنى الذى يبحثون عنه (أى أشكال الوحدة) تظل واحدة. وقد لانشعر بما يلزمنا بإدراك وحدة تجاربنا فى الحياة الفعلية، ولكننا غالبا مانتوقع العثور على هذه الوحدة في حالة القصائد. وإذا عدنا إلى قصيدة وردزورث التى ناقشتها من قبل، نجد أنه من العسير جدا على أى قارئ لها أن لايسأل السؤال: «كيف أوحد بين شطرى القصيدة؟». ومهما يكن من أمر، فإن تنوع التفسيرات ينشأ بسبب تعدد النماذج التى يمكن للمرء أن يقدمها للوحدة، وعلى نحو ينطوى معه النموذج على طرائق متعددة للتطبيق على القصيدة. وهناك نموذج وحدة القيمة، حيث تكتسب قصيدة وردزورث وحدتها بما تنطوى عليه من نزعة «وحدة الوجود» أو نزعة «عدمية». وهناك نموذج بديل يمكن أن تكتشف معه الوحدة عن طريق «نقض الحقيقة»، حيث توجد رؤية زائفة أو غير ملائمة أولا، ثم يظهر نظيرها الحقيقى أو الملائم ثانيا (كوللر). وإذا طبقنا هذا النموذج على قصيدة وردزورث أمكن لنا أن نرى تحولا من رؤية غير ملائمة لروحانية غيبية إلى رؤية أكثر ملاءمة للاتحاد بالطبيعة. ويمكن القول بالتأكيد إن منهج كوللر يتيح تقدما نظرياً مثمرا أصيلا، فهو لايصنع صنيع ستانلى فيش الذى يعطينا منهجا مفيدا ولكنه يغلق عينيه إزاء المسائل الأساسية للنظرية، ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منهجا ضيقا. ولكن يمكن للمرء ـ فى المقابل ـ أن يعترض على

رفض كوللر دراسة مضمون حركات تفسيرية بعينها، فهو يتوقف ـ على سبيل المثال ـ عند قراءتين سياسيتين لـ «لندن» بليك، وينتهي إلى «أن التفسيرات التي يقدمها قارئان مختلفان لما هو خطأ في النظام السياسي تختلف بالطبع، ولكن العمليات التفسيرية الشكلية التي تمنح التفسيرات بنية محتويها تبدو متشابهة تماما». وهنا، نوع من التعسف في نظرية تعالج الحركات التفسيرية بوصفها شيئا أساسيا في الوقت الذي تعالج فيه مضمون هذه الحركات بوصفه شيئا غير أساسي، فهناك أسس تاريخية قد تكون قائمة في آخر المطاف لتجعل من تطبيق نموذج تفسيري أكثر سلامة ومعقولية من غيره، فضلا عن أنه يمكن لقراءات بدرجات مختلفة من المعقولية أن تشترك في الأعراف التفسيرية نفسها. والأكثر جدوى أن ننظر إلى قصيدة وردزورث ـ على سبيل المثال ـ من حيث هي تمثيل لوحدة الوجود أكثر مما هي تمثيل لنزعة عدمية (رغم أن كلتا النظرتين ليست مقنعة تماما).

ولقد رأينا قبل ذلك ماذهب إليه كوللر «الشعرية البنيوية» من عدم إمكان وجود نظرية لبنية النصوص أو الأنواع، بسبب عدم وجود شكل شامل للمقدرة التي تنتج هذه النصوص أو الأنواع، ومعنى ذلك أننا لايمكن أن نتحدث إلا عن «مقدرة» القراء في تعقل مايقرأون، وعن شعراء وروائيين يكتبون على أساس من هذه المقدرة ماداموا يكتبون ما يمكن قراءته. ولابد لنا من أن نمتلك «مقدرة أدبية» لكي نقرأ النص بوصفه أدبا فحاجتنا إلى هذه «المقدرة الأدبية» كحاجتنا إلى «المقدرة اللغوية» الأعم التي نتمكن بها من فهم مانقابله من مخاطبات لغوية عادية. ونحن نكتسب «المقدرة الأدبية» أو هذا «النحو» للأدب في المؤسسات التعليمية ـ صحيح أن كوللر يقر بأن الأعراف التي نطبقها على نوع أدبي لانطبقها على نوع آخر، وأن أعراف التفسير تختلف من عصر إلى عصر، ولكن نزعته البنيوية

جعلته يؤمن بأن النظرية الأدبية لابد لها من الاهتمام بالأنساق الساكنة الآنية من المعنى وليس بالأنساق التاريخية المتعاقبة.

نورمان هولاند وديڤيد بلايخ: علم نفس القارئ:

استمد ناقدان أمريكيان مدخلين إلى نظرية القراءة من علم النفس. أما نورمان هولاند Norman Holland فقد تبنى نظرية مؤداها أن كل طفل يتلقى عن أمه سمة من «هوية أولية». وينطوى الراشد على «تيمة هوية» أشبه بالتيمة الموسيقية التى تقبل التنويع مع بقاء بنيتها الأساسية ثابتة. ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ نصا نمارس معه عملية تتوافق مع «تيمة الهوية» التى تميزنا، ونستخدم العمل على نحو يرمز إلينا ويكرر نفسياتنا فى النهاية، ونعيد صياغته لنكتشف استراتيچياتنا المميزة الخاصة، ونتغلب على المخاوف العميقة والرغبات التى تشكل حياتنا الروحية، إذ لابد من تهدئة آليات الدفاع المشوشة عند القارئ لتتيح مدخلا إلى النص. والمثال المثير الذى يستشهد به هولاند على ذلك هو حالة صبى دفع دفعا إلى قراءة القصص البوليسية لإشباع مشاعره العدوانية إزاء أمه، وذلك بإقامة علاقة تربطه بالقاتل، على نحو لم تتخذ معه هذه القصص سمة رغبات الصبى فحسب بل أتاحت له تلطيف إحساسه بالذنب عن طريق ربط نفسه بالضحية والمفتش بالمثل، مما جعل الصبى قادرا على إشباع غرائزه وتقديم دفاعات تواجه القلق والذنب. والمثال غير نمطى ولكنه يثير عددا من الأسئلة عن نظرية هولاند الذى يطرح أمثلة أكثر نمطية من هذا المثال. وفى هذه الأمثلة الأخيرة، يسيطر القراء على النصوص باكتشاف تيمات موحدة وأبنية تساعدهم على استيعاب النص ـ «إنك عندما تنقل النص إلى داخلك تتحكم فى شئ يقع فى

الخارج حيث لايمكن السيطرة عليه بل يسعى إلى السيطرة عليك». ويؤكد هولاند التفاعل بين تيمة الهوية عند القارئ ووحدة النص التى يكتشفها القارئ بوصفها تعبيرا عن تيمة هويته. ولكن مثال الصبى يبدو كما لو كان يبطل الأفكار الخاصة بـ «وحدة» النص و«تيمة الهوية»، فإن أية قصة بوليسية كانت تسمح له بتشكيل المعانى التى يحتاجها نفسيا. وإذا كانت هناك وحدة نصية فواضح أنها تقع فى بنية قص القصص البوليسية أكثر مما تقع فى نصوص متعينة: وعلى أى حال، فإن قراءة هذا الصبى تمزق وحدة النصوص بإنتاج أوضاع متناقضة للذات يحاول الصبى الدخول فيها. ومن المؤكد أن هذا المثل (الذى لم يتابعه هولاند حتى النهاية) يطرح الشكوك حول فكرة تيمة الهوية كلها من حيث هى مبدأ للوحدة النفسية. وقد أوحت مناقشتنا للاكان بنموذج بديل (الفصل الرابع).

أما ديفيد بلايخ David Bleich فإنه يقدم بكتابه «النقد الذاتى» (١٩٧٨) محاجة محكمة فى سبيل التحول من الصيغة الموضوعية إلى الصيغة الذاتية فى النظرية النقدية. وهو يذهب إلى أن فلاسفة العلم المحدثين (خصوصا ت. س. كون) قد أنكروا على نحو صائب وجود عالم موضوعى من الحقائق، فالأبنية العقلية للمدرك تحدد مايعد حقيقة موضوعية حتى فى العلم، إذ «المعرفة يصنعها الناس ولايجدونها «لأن» موضوع الملاحظة يظهر متغيرا بفعل الملاحظة». ويمضى بلايخ فى الإلحاح على أن مايحكم تطورات «المعرفة» هى حاجات «الجماعة»، فحين نقول إن «العلم» حل محل الخرافة، فإننا لانصف انتقالا من الظلام إلى النور بل نصف تغيرا فى الصيغة التى تحدث، عندما تتصارع حاجات قاهرة معينة للجماعة مع المعتقدات القديمة لتفرض معتقدات جديدة.

ويذهب بلايخ إلى أن اكتساب الطفل للغة يمكنه من تأسيس سيطرة

ذاتية على التجربة، فنحن لانستطيع فهم الكلمات الأخرى إلا بوصفها «فعلا دافعيا»، أى بوصفها طريقة فى السيطرة على الأشياء التى لها أهمية عند المتكلم. وإذا كان كل تلفظ يحدد مقصداً، فإن كل فعل لتفسير تلفظ هو منح لمعنى. ومادام ذلك صحيحا فيما يتصل بكل المحاولات الإنسانية لشرح التجربة فإننا نستطيع فهم الفنون على أفضل وجه عندما نسأل: مادوافع هؤلاء الذين يخلقون ألوان الأداء «الرمزى» للتجربة؟ وماالظروف الفردية والجماعية للاستجابة والإبداع عندهم؟

ويقوم النقد الذاتى على افتراض مؤداه «أن فهم النفس أهم الدوافع الملحة عند كل شخص». ولقد قادت التجارب التى قام بها بلايخ فى قاعة الدرس إلى التمييز بين أمرين، أولهما «استجابة» القارئ العفوية للنص، وثانيهما «المعنى» الذى ينسبه القارئ إلى هذا النص. ويطرح القارئ المعنى عادة بوصفه تفسيرا «موضوعيا» (شيئا مطروحا للتفاوض فى موقف تربوى) ولكن هذا المعنى هو تطور ـ بالضرورة ـ لاستجابة ذاتية عند هذا القارئ. وأيا كان نسق الفكر المستعمل (أخلاقى، ماركسى، بنيوى، تحليل نفسى)، فإن تفسيرات النصوص تعكس الفردية الذاتية لـ «استجابة» شخصية، إذ دون الصدور عن هذه «الاستجابة» فإن تطبيق أنساق الفكر يتم استبعاده بوصفه تركيبة فارغة لمعتقد جامد. وإذا كان بعض التفسيرات النقدية يبدو أكثر معقولية عندما يتجشم النقاد عناء شرح نمو أفكارهم وأصلها، فإن هذا يتاح فى الموقف التعليمى بواسطة «تقرير استجابة» يعطى «المهاد الدافعى» للحكم التفسيرى اللاحق. مثال ذلك استجابة السيدة (أ) إلى قصة كافكا «التحولات»، فقد بدأت الاستجابة بنفور، كما لو كانت قراءة القصة «أشبه بتناول زيت كبد سمك القد». ولكن السيدة (أ) شعرت بالحزن إزاء مأزق جريجور لأنها وحدت بينه وأخيها الذى أهين وأقصى عن أبيه بالمثل.

أما تحول جريجور إلى خنفساء روثية فقد أنتج نفورا متصارعا، إذ اعترفت السيدة (أ) بتبلدها السادى إزاء الحشرات. وكان هناك ترابط أكثر بين جريجور وذكرياته عن فتاة قبيحة في المدرسة شعرت إزاءها السيدة (أ) بالذنب. وكانت مشاعرها الغالبة متضادة (إعجاب ـ نفور) إزاء كل الشخصيات وبخاصة جريجور. وللحكم الأخير على «المعنى» الذى يبرز من تقرير السيدة (أ) مظهر موضوعى، ولكن من الواضح أنه حكم مبنى على استجابة استهلاكية، فالقصة «مبنية على دراما ثنائية الضحية/ الجلاد». وتذهب السيدة (أ) إلى أن الضحايا كالجلادين، كلاهما يعتمد على الآخر ولا يمكن التمييز بينهما في النهاية. بكلمات أخرى، تسقط السيدة (أ) تنافر اتجاهاتها إزاء الناس على النص فتكتشف فيه «ثنائية». وكل ذلك، تفسير يجعل أى إنسان يشارك فى حلقة دراسية عن قصة كافكا يميل إلى أن يرى فى هذا التفسير تقريرا موضوعيا، قدم فى عبارة نقدية أدبية محايدة. ومهما يكن من أمر، فإن «النقد الذاتى» يرغب فى إعادة الوصل بين التفسير أو الاستجابة الشخصية للسيدة (أ) والدافعية الذاتية لهذه الاستجابة.

إن النظرية الأدبية التى تتجه إلى القارئ أشبه بالنقد النسائى، من حيث إنها لاتنطلق من نقطة بداية واحدة أو من منطلق فلسفى غالب، فالكتاب الذين عرضنا لهم ينتمون إلى تقاليد فكرية مختلفة. وإذا كان الكتاب الألمان ـ أمثال أيزر وياوس ـ يعولون على الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا فى محاولاتهم وصف عملية القراءة بمصطلحات وعى القارئ، فإن ريفاتير يفترض سلفا قارئا يمتلك مقدرة أدبية متميزة، فى حين أن ستانلى فيش يعتقد أن القراء يستجيبون إلى سياق الكلمات فى الجمل، سواء أكانت الجملة أدبية أم غير أدبية. أما جوناثان كوللر فيحاول تأسيس نظرية (بنيوية) للتفسير، نظرية تسعى إلى الكشف عن العناصر المنتظمة فى

استراتيجيات القراء، وإن كان يدرك أ، الاستراتيجيات نفسها يمكن أن تنتج تفسيرات مختلفة. ولقد رأينا في الفصل الرابع كيف يحتفي رولان بارت بنهاية العهد البنيوي، وذلك بمنح القارىء القوة على خلق معان، بواسطة «فتح» النصوص على اللعب اللامتناه لـ «الشفرات». وينظر هولاند وبلايخ الأمريكيان إلى القراءة بوصفها عملية إشباع للحاجات السيكولوجية للقارئ، أو بوصفها عملية تستند إلى هذه الحاجات على الأقل. وأيا كان ما يظنه المرء في هذه النظريات التي تركز على القارىء، فمن المؤكد أنها تطرح تحدياخطيرا على النظريات السائدة التي تركز على النص في «النقد الجديد» و«النزعة الشكلية»، فنحن لم نعد نستطيع الحديث عن معنى النص دون أن نضع في تقديرنا إسهام القارئ في هذا المعنى.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Bleich, David,

Subjective Criticism (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978).

Culler, Jonathan,

The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London and Henley,1981), especially Part Two.

Eco, Umberto,

The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts (Indiana University Press, Bloomington, 1979).

Fish, Stanley,

Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature (California University Press, Berkely, 1972).

Fish, Stanley,

Is There a Text in This Class? (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1980).

Holland, Norman,

5 Readers Reading (Yale University Press, New Haven and London, 1975).

Ingarden, Roman,

The Literary Work of Art, Trans. George G. Grabowicz (Northwestern University Press, Evanston, Ill., 1973).

Iser, Wolfgang,

The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978).

Jauss, Hans R.,

Toward An Aesthetic of Reception, trans. T. Bahti (Harvester Press, Brighton, 1982). The important first chapter in also in Ralph Cohen (ed,). *New Directions in Literary History* (Routledge & Kegan Paul, London, 1974).

Prince, Gerald,

Introduction to the study of the narratee, in Tompkins (below). French original in *Poétique* no. 14 (1973), 177-96.

Riffaterre, Michael,

Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's *les Chats,* in J. Ehrmann (ed.) *Structuralism* (Doubleday & Co., Inc., Garden City, New York, 1970). Extract in Tompkins. Originally *Yale French Studies, 36-7* (1966), 200-42.

Riffaterre, Michael,

Semiotics of Poetry (Indiana University Press, and Methuen, London, 1978).

Suleiman, Susan, and Crosman, Inge (eds.),

The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation. (Princeton University Press, Princeton, N.J., 1980) Includes essays by Iser, Culler, Prince and Holland.

Tompkins, Jane P., (ed.),

Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism. (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980). Basic anthology of texts.

Introductions to Suleiman and Crosman, *The Reader in the Text* (above) and Tompkins, *Reader-Response Criticism* (above).

Eagleton, Terry,
Literary Theory: An Introduction (Blackwell, Oxford, 1983). Chap. 2.

Fokkema, D. W., and Kunne-Ibsch, E.,
The Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics (C. Hurst, London, 1977).

Holub, Robert C.,
Reception Theory: A Critical Introduction (Methuen, London and New York, 1984).

.الفصل السادس

النقد النسائى

النقد النسائى

كان على النساء الكاتبات والقارئات أن يسبحن دائما ضد التيار، فقد أكد أرسطو «أن الأنثى أنثى بفضل ماتفتقر إليه من خصائص». وذهب القديس توما الأكوينى إلى أن المرأة «رجل ناقص». وألمح جون دون (ولم يرفض) ـ عندما كتب «هواء وملائكة» ـ إلى نظرية القديس توما الأكوينى التى ترى أن الشكل مذكر والمادة مؤنثة، وأن العقل المقدس الأعلى المذكر يطبع شكله على المادة الطيعة الخاملة المؤنثة. ونظر الرجال إلى منيهم ـ قبل قوانين مندل للوراثة ـ على أنه البذور الفاعلة التى تهب الشكل لبيضة تنتظر بلا هوية إلى أن تتلقى ميسم الذكر، وفى الأورستيا ـ ثلاثية إيسخيلوس المسرحية ـ نصرت (الربة) أثينا حجة الذكور التى قدمها أبوللو والتى تقول إن الأم ليست سبب وجود طفلها. وأنهى انتصار مبدأ الذكورة عهد «ربات الانتقام» (الفيوريات) الإناث الحسيات Furies[1] وأعلى من شأن النظام الأبوى على حساب النظام الأمومى. والنقد النسائى يستحضر، أحيانا، غضب ربات الانتقام ليزعج اليقين الخانع للثقافة الأبوية، ويخلق مناخا أقل

---

(١) الفيوريات فى الأساطير اليونانية والرومانية الأرواح الأنثوية الرهيبة ذوات الشعر الثعبانى اللائى يقمن بعقاب مرتكبى الجرائم التى لم يؤخذ بثأرها.

قمعا للنساء الكاتبات القارئات، وتستخدم ناقدات الحركة النسائية الثورية الساخرة، أحيانا أخرى، لينقضن أساليب نظرة الذكور السائدة، فتقترح مارى إلمان Mary Ellmann ـ على سبيل المثال ـ النظر إلى الرحم على أنه جرئ مستقل فردى (بدل النظر إليه على أنه «لامبال») وإلى المنى على أنه امتثالى خانع (بدل النظر إليه على أنه «متقد»). والفانطازيا السينمائية التى قدمها وودى آلان Woody Allen عن منى مذعور منهوك ينتظر خانعا الرحلة إلى المجهول فانطازيا تهزأ بفكرة الإخصاب الذكورى على نحو تسعد به أية منتمية إلى الحركة النسائية.

مشكلة النظرية النسائية:

وبعض ناقدات الحركة النسائية لايرغبن فى تبنى «نظرية» Theory على الإطلاق لأسباب عدة، فالنظرية مذكرة دائما فى المؤسسات الأكاديمية، بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هى المجال الفكرى الطليعى الصعب فى الدراسات الفكرية، فالفضائل الرجالية للصرامة والعزم النافذ والطموح الوثاب تجد ملاذها فى مجال «النظرية»، أكثر مما تجده فى المنطقة الرهيفة للتفسيرات النقدية. وغالبا ماتفضح ناقدات الحركة النسائية الموضوعية المخادعة لعلم الذكر، ويوجهن أقسى النقد إلى نظريات فرويد لما فيها من نزعة تمييز جنسى Sexism صارخة، ولما تفترضه هذه النظريات ـ على سبيل المثال ـ من أن النشاط الجنسى للمرأة يتشكل بواسطة «حسد القضيب» Penis envy[٢].

(٢) «حسد القضيب» عنصر أساسى فى النزعة الجنسية الأنثوية والقوة الحركية لجدليتها، عند فرويد، وينشأ من اكتشاف الفروق التشريحية بين الجنسين، فتشعر البنت بالظلم بالقياس إلى الصبى، وترغب فى امتلاك عضو ذكرى مثله.

ويرغب الكثير من النقد النسائي في الفرار من «ثبوتية وقطعية» النظرية، وتطوير خطاب أنثوى لايمكن تقييده فكريا بنسبته إلى تراث نظرى معترف به (ومن ثم يمكن أن يكون نتاجا رجاليا). ولكن ناقدات الحركة النسائية ينجذبن إلى أنماط نظرية مابعد البنيوية عند لاكان وديريدا، ربما لأن هذه الأنماط ترفض الجزم بسلطة أو حقيقة «مذكرة». ولقد قدمت نظريات التحليل النفسي عن الحركات الغريزية عونا خاصا إلى ناقدات الحركة النسائية، في محاولتهن الكشف عن ما تتضمنه بعض الكتابة النسائية من مقاومة مدمرة - واضحة في عدم انتظامها الشكلي - للقيم الأدبية الرجالية السائدة، ولكن هذه المحاولة لم تنجح في الكشف عن الاستراتيجيات الممكنة للمقاومة النسائية دون تنظير محكم إلا في حالات قليلة.

ولقد طرحت سيمون دى بوفوار Simon de Beauvoir بوضوح عظيم الأسئلة الأساسية للحركة النسائية الحديثة في كتابها «الجنس الثاني» (١٩٤٩)، حيث ترى أن المرأة تبدأ بالقول: «أنا امرأة» عندما تحاول تعريف نفسها، وليس هناك رجل يفعل ذلك. هذه الحقيقة تكشف اللاتماثل الأساسي بين مصطلح «مذكر» و«مؤنث»، فالرجل هو الذى يحدد الإنساني وليس المرأة، والتضاد بينهما يرجع إلى «العهد القديم». ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل، ولا تضامن طبيعي، فلم تتجمع النساء مثلما تجمع غيرهن من المجموعات المضطهدة. وظلت المرأة مسمرة في علاقة غير متكافئة مع الرجل، فهو الواحد وهو الآخر. وأمّنت سيطرة الرجل مناخا إيديولوجيا للإذعان، فهناك مشرعون وقساوسة وفلاسفة وكتاب وعلماء كدّوا ليظهروا أن وضع الخضوع من المرأة مرغوب في السماء ومفيد في الأرض. وتدعم سيمون دى بوفوار محاجتها وثائقيا بمعرفة واسعة لتكشف عن النظرة الدونية

إلى المرأة، تلك النظرة التى يدعمها إيمان الرجل بأن النساء أدنى بالفطرة. إن الرجال المتعاطفين يستقبلون الفكرة المجردة عن «المساواة» بين الرجل والمرأة بمعسول الكلام. ولكنهم عادة يقاومون المطالبة الفعلية بهذه المساواة. وليس سوى النساء وحدهن ـ لا الرجال المتعاطفين ـ من يستطعن دعم الإمكانات الوجودية الحقيقية للنزعة النسائية.

ومن الواضح أن هناك خمسة محاور أساسية تدور حولها أغلب المناقشات عن الاختلاف الجنسى، وهى:

البيولوجيا

التجربة

الخطاب

اللاوعى

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية.

أما الحجج التى تتناول الجوانب البيولوجية من حيث كونها أساس الاختلاف بين الرجل والمرأة، والتى تقلل من أهمية «التنشئة الاجتماعية» Socialization[٣]، فهى حجج يستخدمها الرجال أساسا للإبقاء على النساء فى «مكانهن»، ويلخص القول المأثور: "Tota mulier in utero" (ليست المرأة سوى رحم)، هذا الاتجاه، لأنه إذا كان جسد المرأة هو قدرها فإن كل محاولة للشك فى أدوار الجنس Sex Roles المعزوة إلى المرأة تتبدد فى مواجهة النظام الطبيعى. وفى المقابل، فإن بعض ممثلات الحركة النسائية يعلين من شأن الصفات البيولوجية للمرأة بوصفها مصادر للتفوق وليس

(٣) عملية تلقين الفرد قيم المجتمع الذي يعيش فيه ومعاييره، ليصبح الفرد قادرا على التكيف مع المجتمع من ناحية، ومستعدا لأداء الأدوار التى تسند إليه من ناحية ثانية.

الدونية. ولكن أية حجة متطرفة تقوم على التسليم بطبيعة خاصة بالنساء تنطوى على خطر الانتهاء - بطريق مختلف فحسب - إلى الوضع نفسه الذى يتخذه المتعصبون من الذكور. هذا الخطر ينطوى عليه - أيضا - موقف أولئك الذين يلجأون إلى التجربة الخاصة للمرأة بوصفها مصدر القيم المؤنثة الإيجابية فى الحياة والفن، وتقول حجة هؤلاء أنه مادامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية (كالإباضة[٤] والطمث، والمخاض) فهن وحدهن اللائى يستطعن الحديث عن حياة المرأة. يضاف إلى ذلك ماتتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية متميزة. فالنساء لاينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم. ويقوم بدراسة التمثيل الأدبى لهذه الاختلافات فى كتابة المرأة من يطلق عليهن اسم «ناقدات الخصائص النسائية» Gynocritics، أما المحور الثالث الذى يدور حول الخطاب فإنه محور ينال قدرا عظيما من اهتمام ممثلات الحركة النسائية.

ويوحى عنوان كتاب ديل سبندر Dale Spender «لغة من صنع الرجل» بما تراه المؤلفة من أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسى فى قمع المرأة. وإذا تقبلنا فكرة فوكو التى ترى أن ماهو «صواب» يعتمد على من يهيمن على الخطاب، فمن المعقول أن نسلم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة فى فخ (حقيقة) الذكر. وطبيعى - من هذا المنظور - أن تصارع الكاتبات هيمنة الرجال على اللغة بدل مجرد الانحسار فى قوقعة الخطاب الأنثوى، ولكن هناك نظرة مناقضة، تتبناها واحدة من دارسات علم اجتماع اللغة، هى روبين ليكوف Robin Lakoff التى ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال، لأنها لغة تتضمن أنماط «ضعف» و«عدم يقين» وتركز

---

(٤) خروج البيضة من المبيض.

على «التافه» ، و«الطائش» ، والهازل» ، وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية، وتذهب ليكوف إلى أن خطاب الرجال «أقوى» ، ويجب أن تتبناه النساء إذا رغبن في تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجال. وأكثر الراديكاليات من ممثلات الحركة النسائية يرين أن المرأة تواجه عملية غسيل للمخ بواسطة هذا النمط من الإيديولوجيا الأبوية[البطريركية]التي تنتج قوالب مكرورة عن رجال أقوياء ونساء ضعيفات، وتطرح نظريات التحليل النفسي عند لاكان وكريستيفا مايتصل بالمحور الرابع الخاص بعملية اللاوعي، حيث بعض كاتبات الحركة النسائية ممن يناصبن النزعة البيولوجية[٥] Biologism العداء، بواسطة إقامة صلة تربط بين «الأنثى» والعمليات التي تميل إلى تقويض سلطة خطاب «الذكر» فينظرن إلى كل مايشجع أو يستهل اللعب الحر للمعاني ويمنع «الانغلاق» بوصفه «أنثى» ، على نحو تغدو معه النزعة الجنسية الأنثوية ثورية تدميرية متغايرة الخواص «منفتحة» . هذا النهج أقل تضمنا لخطر نزعة التقوقع والقولبة، لأنه يرفض تحديد النزعة الأنثوية، ويرى أنه إذا كان هناك مبدأ أنثوى فإنه ليس سوى البقاء خارج تعريف الذكر للأنثى. ولقد كانت فرجينيا وولف أول ناقدة تدخل البعد الاجتماعي (المحور الخامس) في تحليلها لكتابات المرأة. ومنذ ذلك الوقت، والماركسيات من الحركة النسائية على وجه الخصوص يحاولن الربط بين تغير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتغير توازن القوى بين الجنسين، ويوافقن غيرهن من ممثلات الحركة النسائية على رفض فكرة الأنوثة المطلقة.

كيت ميلليت وميشيل باريت:
النزعة النسائية السياسية:

وصلت الحركة النسائية الحديثة إلى مرحلة فكرية مهمة مع كتاب

---

(٥) أى إرجاع الخصائص إلى المكونات البيولوجية للكائنات.

كيت ميلليت Kate Millett «السياسات الجنسية»، (١٩٧٠)، حيث استخدمت مصطلح النظام الأبوى (دور الأب) لوصف سبب قمع النساء، قاصدة بذلك إلى أن النظام الأبوى يخضع الأنثى إلى الذكر، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر، على نحو تتم معه ممارسة القوة - بكيفية مباشرة أو غير مباشرة - للحجر على النساء فى الحياة المنزلية والأسرية. وتذهب ميلليت إلى أن إجبار النساء على الطاعة ظل مستمرا - رغم التقدم الديمقراطى - بواسطة دور الجنس المقولب الذى يخضعن له منذ أقدم العصور. وهى تستعير من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين «الجنس» Sex والهوية الجنسية Gender. أما «الجنس» فيتحدد بيولوجيا فى حين أن الهوية الجنسية مفهوم ثقافى مكتسب، فقد أظهرت مارجريت ميد - فى دراساتها الأنثروبولوجية - أن الصفات التى تعزى إلى الرجال والنساء يمكن أن تختلف اختلافا كبيرا فى المجتمعات الغربية، حيث يمكن للرجال أن يكونوا محبين للسلام بينما النساء محبات للحرب. وتهاجم ميلليت وغيرها من ممثلى الحركة النسائية علماء الاجتماع الذين يتناولون الصفات «الأنثوية» المكتسبة ثقافيا (كالسلبية وغيرها) بوصفها صفات طبيعية، وتعترف أن النساء لايختلفن عن الرجال فى الإبقاء على هذه الاتجاهات فى المجالات النسائية والإيديولوجيا العائلية. وترى أن «أدوار» الجنس المؤبدة فى المجتمع قمعية، والخروج على هذه الأدوار من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة والتبعية هو ماتسميه ميلليت «السياسات الجنسية».

ولقد كان التركيز فى المرحلة الباكرة من الكتابة النسائية الحديثة عن الأدب (كيت ميلليت، و جيرمين جرير Germaine Greer، ومارى إلمان Mary Ellmann) تركيزا سياسيا تماما فى الغالب، بمعنى أن الكاتبات كن يعبرن عن مشاعر ساخطة على الظلم. وكن مشغولات بتعميق وعى النساء

«السياسى» من حيث قهرهن بأيدى الرجال. ومن الشائق أن نلاحظ أوجه الشبه بين هذا النمط من الحركة النسائية وأشكال أخرى من الراديكالية السياسية؛ إذ يمكن مقارنة النساء ـ من حيث هن مجموعة مقهورة ـ بالسود أو الطبقة العاملة، رغم أن النساء لسن أقلية كالسود أو نتاجا للتاريخ كالطبقة العاملة ـ فيما تشير سيمون دى بوفوار. ولقد قيل إن أكثر المجموعات المقهورة قاطبة: السود، والطبقة العاملة والنساء. وتتخذ أفكار كل مجموعة من هذه المجموعات أشكالا متشابهة، على نحو يبدو معه القاهر واعيا بمحاولته الإبقاء على القهر إلى مالا نهاية بواسطة إيديولوجيا (عرقية، أو برجوازية، أو أبوية). وتدافع كل مجموعة عن أعضائها فى مواجهة إساءة التمثيل والقولبة فى الأدب ووسائل الإعلام. وتدير كل مجموعة صراعاً «سياسياً» للارتقاء بوعي أعضائها، وإحداث تغيير جذرى فى علاقات القوة بين القاهر والمقهور. ولكن الإيديولوجيا فى هذه النظريات السياسية غير الناضجة يتم اختزالها فى سلاح ذى بعد واحد فحسب، فتغدو الإيديولوجيا عند ميلليت ـ كما تقول كورا كابلان ـ «الهراوة القضيبية الكونية التى يستخدمها الرجال جميعا لضرب النساء»، ويقذف الرجال ـ ببساطة ـ النساء بصفات الضعف والمازوكية، وذلك فهم يتجاهل العمليات السيكولوجية اللاواعية لتشكل الهوية الجنسية؛ بالإضافة إلى المحركات الاجتماعية الاقتصادية اللاشخصية لقهر النساء.

كيف يؤثر ذلك على الأدب؟ أولا، تتشكل القيم والأعراف الأدبية بواسطة الرجال، وتناضل النساء فى الأغلب للتعبير عن مطامحهن الخاصة فيما يمكن النظر إليه بوصفه أشكالا غير ملائمة، ففى القصص ـ على سبيل المثال ـ تغدو الأعراف التى تشكل المغامرة والمطاردة الرومانسية ذات زخم وهدف «رجالى». ثانيا، يخاطب الكاتب القراء كما لو كانوا رجالا

دائما، وتزودنا الإعلانات بأمثلة موازية واضحة في الثقافة الجماهيرية، حيث التليفزيون الذى يعلن عن «دش» كهربائى، يقدم امرأة تسقط المنشفة ـ على نحو مثير للمشاهد ـ (الذكر) ـ فى آخر لحظة من الإعلان ليختطف المشاهد نظرة إلى جسدها العارى، وذلك إعلان يستبعد المشاهد (الأنثى) على نحو صارم. ولكن هذا المثال يوضح أنه يمكن ـ أيضا ـ للمشاهدة الأنثى أن تتواطأ مع عملية استبعادها وتنظر نظرة (رجل)، تماما كما يمكن دفع المرأة (بلاوعى) إلى القراءة كرجل. ولكى تقاوم كيت ميلليت هذه النزعة التلقينية المفروضة على القارئة الأنثى، فإنها تعرى ـ فى كتابها «سياسات الجنس» ـ التمثيلات الجنسية الموجودة في قصص الرجال، حيث تضع نظرة الأنثى القارئة فى الصدارة لتبرز هيمنة الرجل المنتشرة فى الأوصاف الجنسية لروايات د. هـ. لورنس D. H. Lawrence وهنرى ميللر Henry Miller، ونورمان ميلر Norman Miller، وجان جينيه Jean Jenet، ومثال ذلك، ما تقدمه ميلليت من نقد قاس لفقرة من رواية لميللر، هى رواية «جنس» Sexus التى يقول فيها «نزلت على ركبتى ودفنت رأسى ما بين فخذيها.. إلخ»، حيث تذهب إلى أن الفقرة «تحمل نغمة.. ذكر يحكى مآثره إلى ذكر آخر، فى مفردات رجالية تنطق نظرة الذكورة»: وتصف ميلليت الأحداث الرئيسية فى عمل ميللر «الحلم الأمريكى»، حيث يقتل روجاك زوجته ثم يلوط بالخادمة روتا، بأنها «حرب تشن» ضد المرأة «بمصطلحات القتل واللواطة». ولكن مع أن كتاب ميلليت يطرح نقدا قويا لثقافة النظام الأبوى، إلا أن بعض ممثلات الحركات النسائية يرين أن اختيارها للكتاب من الرجال كان غير معبر، وترى أخريات أنها لم تفهم حق الفهم القوة التدميرية للخيال القصصى، فهى تسئ فهم الطبيعة الملتوية العميقة لكتاب جان جينيه، «يوميات لص» ـ على سبيل المثال ـ ولا ترى من عالم المثلية الجنسية الذى يصوره الكتاب سوى إذلال الأنثى

والحط من شأنهـا، وتنظر إلى علاقة السيطرة والتبعية بين الشواذ على أنهـا صورة أخرى من النموذج القمعي للمغايرة الجنسية. ويشن نورمان ميللر هجوما عدوانيا علي ميلليت في كتابه «سجينة الجنس» (١٩٧١)، حيث ينجح في تسجيل نقاط على فشل ميلليت في تفهم السياق الخيالي لمجموعة من الفقرات الروائية، ويكشف عن أنها لاترى من القصاصين الذكور إلا أنهم مدفوعون بواسطة هويتهم الجنسية إلى استنساخ السياسة الجنسية القمعية للعالم الفعلي الذى تصوره قصصهم، وذلك نهج يظلم معالجة جويس للنزعة الجنسية الأنثوية على سبيل المثال، ولايقتصر الأمرعلى ميللر، فإن بعض ممثلات الحركة النسائية يرين أن ميلليت تتمسك بنظرة أحادية البعد عن سيطرة الذكر، وأنها تعالج الإيديولوجيا الجنسية كما لو كانت شعارا قمعيا يرفعه كل الكتاب الذكور بالضرورة.

ويعالج الكتاب الذى أصدرته ميلليت وشولميث فايرستون Shulamith Firestone، بعنوان «جدل الجنس»، (١٩٧٢) سيطرة الذكر بوصفها سيطرة مستقلة كل الاستقلال، ابتداء، عن بقية الأشكال الاجتماعية والاقتصادية للقهر، على نحو يهدف إلى استبدال الجنس بالطبقة بوصفه العنصر الحتمي تاريخيا، فيغدو «صراع الطبقة» نفسه نتاجا لتنظيم الوحدة البيولوجية للعائلة. وتذهب ميشيل باريت إلى أن فكرة النظام الأبوى على نحو ما استخدمتها ميلليت وفايرستون ـ في كتابهما ـ إنما هي فكرة توحي بسيطرة مطلقة بلا أصول أو تنوعات تاريخية، فهي فكرة تتجاهل علاقة التشكل التي تربط النظام الأبوى بالرأسمالية، مما ينتج عنه تبسيط عملية معقدة تتضمن عناصر متعددة لابد من الربط بينها. هذه العناصر تشمل التنظيم الاقتصادى للأسرة في المنزل وإيديولوجيته العائلية المصاحبة، وتقسيم العمل في النظام الاقتصادى العام، وأنظمة التعليم والدولة، والعمليات الثقافية التي يتم فيها

. تمثيل الرجال والنساء على نحو مختلف، وطبيعة الهوية الجنسية، والعلاقة بين النشاط الجنسي وإعادة الإنتاج البيولوجية.

وتقدم باريت تحليلا ماركسيا نسائيا لتمثيل الهوية الجنسية، فتستحسن ـ أولا ـ الفكرة المادية التي تطرحها فرجينيا وولف عندما تذهب إلى أن الأوضاع التي ينتج النساء والرجال في ظلها تختلف اختلافا ماديا، يؤدي إلى التأثير في شكل ومضمون مايكتبه كلا الطرفين، على نحو لاتستطيع معه فصل الأسئلة الخاصة بقولبة الهوية الجنسية عن أوضاعها الاجتماعية في التاريخ، مما يعني أن التحرر النسائي لن يأتي من مجرد التغييرات الثقافية وحدها. وتذهب باريت ـ ثانيا ـ إلى أن إيديولوجيا الهوية الجنسية تؤثر في الطريقة التي تتم بها قراءة كتابات الرجال والنساء، كما تؤثر في الكيفية التي تتأسس بها معايير الامتياز في الكتابة. وترى باريت ـ ثالثا ـ أنه لابد للناقدات من أن يضعن في اعتبارهن الطبيعة الخيالية للنصوص الأدبية، ولا ينغمسن في «نزعة أخلاقية هائجة» بإدانة كل المؤلفين الذكور وإلصاق تهمة التميز الجنسي بكتبهم، واستحسان أعمال النساء لطرحها قضايا الهوية الجنسية، فالنصوص ليس لها معان ثابتة لأن التفسيرات تعتمد على موقف القارىء وإيديولوچيته، ومع ذلك يمكن للنساء بل يجب عليهن القيام بمحاولة تأكيد تأثيرهن في طريقة تحديد الهوية الجنسية وطريقة تمثيلها الثقافي.

كتابة النساء
وناقدات الخصائص النسائية:

يقوم كتاب ألين شولتر Elaine Showlter «أدب خاص بهن» (١٩٧٧) بدراسة الروائيات الإنجليزيات منذ عهد الأخوات[٦] برونتي

(٦) المقصود آن برونتي (١٨٢٠ ـ ١٨٤٩) وشارلوت برونتي (١٨١٦ ـ ١٨٥٥) وإميلي برونتي (١٨١٨ ـ ١٨٤٨).

Brontes من وجهة نظر التجربة النسائية. صحيح أن المؤلفة تسلم بعدم وجود نزعة جنسية ثابتة وفطرية أو مايسمى خيالا أنثويا، غير أنها تذهب إلى وجود اختلاف عميق بين كتابة النساء والرجال، كما ترى أن تراثا بأكمله من الكتابة النسائية قد أغفله النقاد. هذا التراث هو «القارة المفقودة من التراث الأنثوى الذى يبرز كقارة أطلنطيس من بحر الأدب الإنجليزى». وتقسم شوولتر هذا التراث إلى مراحل ثلاث. الأولى هى المرحلة النسائية مابين الأعوام (١٨٤٠ ـ ١٨٨٠)، وتتضمن أعمال إليزابث جاسكل، وجورج إليوت George Eliot، تلك الأعمال التى حاكت فيها المرأة الكاتبة وتمثلت المعايير الجمالية الرجالية السائدة، حين كان على الكاتبات أن يكن سيدات مهذبات، وكان المجال الرئيسى لعملهن هو الدائرة المنزلية والاجتماعية المباشرة، مما أدى إلى معاناتهن من الشعور بالذنب لالتزامهن (الأنانى) بصناعة الكتابة، وإلى تقبلهن قيود التعبير التى تجنبهن الفظاظة والحسية. قد نقول إن كاتبة متطهرة النزعة [بيوريتانية] مثل جورج إليوت قد نجحت فى أن تلمح إلى قدر طيب من الجسية فى روايتها «طاحونة على الجدول»، ولكن الفظاظة والحسية لم تكونا مقبولتين بيسر حتى فى قصص الرجال، فقد كان على رواية توماس هاردى «تيس سليلة آل أوبرفيل» التى أثارت الجدل حولها أن تلجأ إلى المعانى الضمنية والصور الشعرية لتوصل النزعة الحسية للبطلة.

وتتضمن المرحلة النسائية الثانية (١٨٨٠ ـ ١٩٢٠) كتابات من مثل إليزابث روبنز Elizabeth Robins وأوليف شراينر Olive Schreiner. وقد دافعت الكاتبات الراديكاليات لهذه المرحلة عن يوتوبيات أمازونية انشقاقية ووحدة نسائية تدعو إلى المساواة. أما المرحلة الثالثة (١٩٢٠ وما بعدها) فقد ورثت خصائص المرحلتين السابقتين، وطورت فكرة الكتابة النسائية المتميزة فضلا عن فكرة التجربة النسائية، وكانت ريبكا وست Rebecca West وكاثرين مانسفيلد Katherine Mansfield ودورثى ريتشاردسون -Dorthy Rich

ardson أوائل الروائيات في هذه المرحلة - فيما ترى شولتر، ولكن ريتشاردسون اتخذت لنفسها موضوع وعي الأنثى في روايتها الطويلة «رحلة حج» في الفترة نفسها التي كان يكتب فيها جيمس جويس ومارسيل بروست روايات طويلة تقوم على تيار الوعي. وقد استبقت نظراتها في الكتابة النظريات النسائية المتأخرة، فقد مالت إلى نوع من القابلية السلبية، أو التلقي المنفتح الذي يرفض النظريات القطعية والآراء التي أطلقت عليها تسمية «الأشياء» المذكرة، وعقلنت[(٧)] مشكلة «تدفقها الهيولي» بالعمل على تأصيل نظرية مؤداها أن الهيولانية تعبير طبيعي عن التقمص الوجداني Em-pathy للأنثى في مقابل النمط Pattern الذي هو علامة على أحادية البعد الخاص بالذكر. وحاولت على نحو واع إنتاج جمل مجزأة تقوم على الحذف، لتوصل ما رأت أنه شكل العقل الأنثوي ونسيجه. ولقد استجدت الصراحة في الحديث عن النزعة الجنسية (الزنا، السحاق، إلخ) بعد فرجينيا وولف، خصوصا عند جين ريس Jean Rhys، وظهر جيل جديد من النساء اللائي أكملن تعليمهن الجامعي، واللائي لم يعدن يشعرن بالحاجة إلى التعبير عن السخط الأنثوي، ويتضمن [هذا الجيل] أ. إس. بيات، A.S.Byatt ومارجريت درابل Margaret Drabble، وكريستين بروك روز Christine Brooke-Rose وبرجيد بروفي Brigid Brophy. ولكن حدث تحول في أوائل السبعينيات إلى نغمة أكثر غضبا في روايات بينولبي مورتايمر Penelope Martimer، وميريل سبارك Muriel Spark، ودوريس ليسنج Doris Lessing.

ولقد كتبت فرجينيا وولف الكثير من الكتابة النسائية، فهي رائدة مهمة للنقد النسائي الحديث مثل دورثي ريتشاردسون. ورغم أنها لم تتبن الموقف النسائي قط، فإنها لم تكف عن دراسة المشكلات التي تواجه

---

(٧) أي قامت بتقديم تبرير عقلي.

الكاتبات. فقد آمنت أنه كان على النساء دائما مواجهة العوائق الاجتماعية والاقتصادية التى كانت تعوق طموحاتهن الأدبية، وهى نفسها كانت واعية بالتعليم المحدود الذى تلقته (لم تكن تعرف اليونانية على سبيل المثال). غير أنها قبلت بانسحاب هادئ من الصراع بين النزعة الجنسية للذكورة والأنوثة بتبنى أخلاق بلومزبرى الجنسية عن «الخناثة» ـ ورفضت الوعى النسائى آملة فى تحقيق التوازن بين التحقق الذاتى (الذكرى) والإبادة الذاتية (الأنثوية)، ولكن هجومها المتكرر على الجنون والانتحار النهائى يوحى بأن صراعها للتسامى على النزعة الجنسية قد فشل، فلقد أرادت لحسها النسائى أن يكون لاواعيا، لعلها بذلك «تفر من مواجهة الذكورة أو الأنوثة». (غرفة خاصة بالمرء»).

ورغم هذا الالتزام العسير بالخناثة، فإن فرجينيا وولف قد كشفت عن وعيها العميق بتميز كتابة النساء؛ إذ يلفت وصفها لدوقة نيوكاسل الغريبة الانتباه ـ على نحو بارع ـ إلى الإبداعية «النسائية» للمرأة الكاتبة فى القرن السابع عشر:

> «رغم عقم فلسفاتها وثقل وطأة مسرحياتها وفتور شعرها بوجه عام فإن الحجم الضخم لكتابة الدوقة كان يمتزج بمسحة من لهب أصيل، بحيث لايملك المرء سوى الإذعان إلى إغراء شخصيتها الغريبة المحببة. وهى تتلوى وتتلألأ، صفحة إثر صفحة، فهناك شئ نبيل ودون كيخوتى وجرئ ومخبَّل ومتقلب بالمثل فى هذه الشخصية».

ويتراءى لى أن فرجينيا وولف تريد القول إن «الحجم الضخم» من الإنتاج «المذكر» الفاتر للدوقة يشرق بنزعة «أنثوية» متمردة «غريبة»، «تتلوى». والجملة الأخيرة كاشفة بوجه خاص؛ إذ إن الصفتين: «نبيل، ودون كيخوتى» تبدوان أشبه بالصفات المذكرة، بينما تبدو الصفتان

«مخبّل»، و«متقلب» أشبه بالصفات المؤنثة. وتصل الجملة إلى نوع من الحيادية الخنثوية بهذا الجمع بين الدلالات الإيحائية المتقابلة.

وأكثر مقالات فرجينيا وولف عن الكتابات تأثيرا ولفتا للانتباه هي مقالة «حرف للمرأة»، حيث حصرت معوقات عملها في أمرين، أولهما أنها كانت سجينة إيديولوجيا نسائية، بسبب وجود العديد من الكتاب في القرن التاسع عشر، فقد كان المثل الأعلى عن «الملاك في المنزل» يفرض على النساء أن يكن متعاطفات غير أنانيات ونقيات. وكان على المرأة أن تستخدم المداهنة والحيل النسائية لتخلق زمان الكتابة ومكانها. وثانيهما أن تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية قد منعها من «قص حقيقة تجاربها الخاصة من حيث هي جسد»، فهي لم تستطع قط أن تتغلب على هذا الإنكار الواعي للنزعة الجنسية الأنثوية، سواء في عملها أو حياتها. مؤكدة أنها لم تكن تؤمن بوجود لاوعي أنثوي، ولكنها ذهبت إلى أن النساء قد كذبن بطريقة مختلفة، ليس لأنهن مختلفات نفسيا عن الرجال بل لأن تجربتهن الاجتماعية مختلفة. ولقد كانت محاولاتها في الكتابة عن تجارب المرأة واعية، وتهدف إلى اكتشاف الأساليب اللغوية لوصف الحياة الحبيسة للنساء، وآمنت أنه عندما تحقق النساء المساواة الاجتماعية والاقتصادية بالرجال، فلن يوجد شئ يمنعهن من التطوير الحر لمواهبهن الفنية.

أما النص الباكر من نقد الخصائص النسائية الذي خلف في نفسي أعمق الأثر. فهو كتاب ماري إلمان «التفكير حول المرأة» (١٩٦٨)، فهي تنتمي إلى المرحلة «السياسية» الباكرة للحركة النسائية الحديثة، ولكنها تسبق الكثير من التطورات اللاحقة، وهي تهاجم براعة «النقد الذكري»، ساخرة من فكرة وولتر باتر العبثية عن «الرجولة في الفن»، تلك التي يحددها بأنها الصنعة الواعية تمام الوعي، و«تلاحم الحدس مع الغرض، وروح البناء التي تعارض ماهو غير متلاحم أدبيا أو آيل إلى السقوط، أو ماهو

هستيرى أوخبط عشواء»، وعلى النقيض من شولتر، لاتميل إلمان إلى التوحيد بين الكتابة الأنثوية وتجربة الأنثى، ولكنها تصل الكتابة بأساليب أدبية متعينة، فتذهب إلى أن الكاتبات غالبا مايؤسسن منظورا تدميريا مختلفا بتقويض قطعية الحكم وتثبيت البؤرة، وذلك على نحو مايحدث فى روايات إيفى كومتون ـ بيرنيت ـ Ivy Compton Burnett التى تختزل «وجهات النظر» القطعية فى ثانويات هامشية تنفى عن وجهات النظر سلطة الأحكام «المذكرة». هذا النمط من الكتابة غالبا مايحدث أثرا أشبه بأثر الموقف الكوميدى Comic Stasis الذى يتم فيه إحباط الأحكام وعدم الوصول إلى نتائج. وترى إلمان أن ليست كل الكاتبات يتبنين أسلوبا أنثويا فى الكتابة، فمارى ماكارثى Mary Mc Carthy تكتب بسلطة بالغة، وشارلوت برونتى تكتب بالتزام حاد وعاطفة جادة. وفى مقابل ذلك، فإن البراعة الأسلوبية التدمرية المراوغة التى ترجع إليها إلمان القيمة، موجودة عند أوسكار وايلد وعند جو أورتون Joe Orton ، وكلاهما كان متحررا جنسيا.

وتلفت إلمان الانتباه إلى رواية جين بوولز Jane Bowles «سيدتان جادتان» (١٩٤٣)، وهى رواية كوميدية عجيبة عن امرأتين تنحدران إلى العالم السفلى للفسوق، فى الوقت الذى تحافظان فيه على احتشام منفصل فى الحديث والتصرف، فكلتا المرأتين تحتفى ـ على نحو غير واع تماما ـ بالمباهج المهذبة لاستقلال الأنثى. والرواية اكتشاف باهر مبكر لتدمير الأنثى قيم الذكر. إن فريدا كوبرفيلد تتحرق شوقا إلى فندق مريح فى بنما تسزوره مع زوجها. ولكن الزوج يفضل إنفاق النقود على «موضوعات» تبقى، وعندما تخالفه فريدا فى الرأى يعبس:

«قال السيد كوبر فيلد:

«إذا كنت ستكونين تعيسة فلنذهب إلى فندق وشطن».

وفقد وقاره، فجأة، وغامت عيناه ولوى شفتيه.

«ولكنى أؤكد لك أنى سأكون تعيسا هناك، سيكون الأمر مملا تماما».

كان أشبه بطفل، وكان على السيدة كوبرفيلد أن تواسيه، فقد كان يمتلك الحيلة التى تجعلها تشعر بالمسؤولية».

وليس سوى روائية تستطيع أن تقوم بهذا الانتقام البارع من وقار الذكر و«روحه البناءة» . إن جين بوولز تستغل بطلات روايتها لاستكشاف وعى «الأنثى» ونسق القيمة. فهن بطلات ينجذبن إلى الممنوع لأنه يتحدى سلطة الذكر، ويبحثن جذلات بلا مسؤولية عن سعادة و«سلام داخلى»، ومثال ذلك كريستينا جورنج التى تتخلى عن احترام طبقتها العليا وتنتهى إلى أن تكون بغيا راقية فى بنما، ولكنها تلاحظ ـ فى ثنايا انحدارها ـ ألوان الدفاع والتناقضات الغريبة للمعجبين بها من الذكور، فوالد أرنولد الذى ينافس ابنه ـ على نحو سمج ـ فى التودد إليها يشير فجأة إلى أمله فى أن تتخذ جانبه. وعندما تسأله كريستينا: «وماذا يستلزم ذلك» ؟ فإنه يجيب: «يستلزم... أن تكونى امرأة صادقة، متعاطفة، ومستعدة للدفاع عن كل ماأقول وأفعل، وفى الوقت نفسه نزاعة إلى توبيخى بعض الشئ ويظهر فى اليوم الثانى بياقة مفتوحة وشعر مصقول، محاولا صرف النظر عن مسؤوليات الزواج بعدم اهتمام بوهيمى. ويعلن أن «جمال الفنان يكمن فى روحه الطفلة»، دون أن يدرك تناقضاته. وتسأل كريستينا نفسها أخيرا ـ فى مسعاها إلى «القداسة» ـ سؤال «الذكر»: «هل يمكن أن يكون جزء منى، لا أراه، يكدس الخطيئة تلو الخطيئة بالسرعة التى تتميز بها السيدة كوبر فيلد؟». ويقرر الراوى فى برود: «رأت الآنسة جورنج أن هذا الإمكان الأخير ذو تأثير لافت ولكنه بالأمر الخطير».

إن رواية «سيدتان جادتان» تشير إلى النقد النسائى الذى يجاوز الجدالية العنيفة لكيت ميلليت، ومع ذلك تقوض - على نحو مراوغ - كل قوالب «الذكر» وقيمه. فالسيدة كوبرفيلد - على سبيل المثال - تعلن: «كنت دائما من عباد الجسد.. ولكن ذلك لايعنى أنى أحب من لهم أجساد جميلة، فبعض الأجساد التى أحببتها كان شنيعا». هنا، فإن مايمكن أن يعده الرجال خصيصة أنثوية يتحول فى صمت إلى اختلاف أنثوى تنويرى.

النظرية النقدية النسائية الفرنسية

تأثرت الحركة النسائية الفرنسية تأثرا عميقا بالتحليل النفسى، خصوصا ماقام به لاكان من تجديد لنظريات فرويد (انظر الفصل الرابع). وعندما اتبعت ممثلات هذه الحركة نظريات لاكان فإنهن تجاوزن العداء الغالب على الحركة النسائية عموما لفرويد. فقد كانت نظريات فرويد - قبل لاكان، فى الولايات المتحدة بوجه خاص - مختزلة فى مستوى بيولوجى فج، مما جعل الأنثى تبدو طفلة تتطلع إلى عضو الذكورة، وتتعرف نفسها من حيث هى أنثى بافتقادها عضو الذكورة، فتحدد نفسها بالسلب وتعانى عقدة «حسد القضيب» بالضرورة. وقد ذهب فرويد نفسه إلى أن حسد القضيب عام فى النساء، وأنه المسؤول عما يصيبهن من «عقدة خصاء»[٨] Castration complex، تنتج عن ملاحظتهن لأنفسهن بوصفهن رجالا ناقصين Hommes manqués أكثر منهن جنسا موجبا بذاته. وكان

---

(٨) عقدة تدور حول هموم الخصاء التى تحمل الجواب عن اللغز الذى يطرحه الفرق التشريحى بين الجنسين على الطفل، من حيث وجود أو غياب عضو الذكورة؛ إذ يرجع هذا الاختلاف (فى عينى الطفل) إلى بتر هذا العضو الذكرى عند البنت.

إرنست جونز أول من أطلق على نظرية فرويد «مركزية القضيب»[٩] Phal-locentric، وهو مصطلح تبنته على أوسع نطاق ممثلات الحركة النسائية فى نقاشهن لسيطرة الذكر بوجه عام.

وقد دافعت جولييت ميتشيل Juliet Mitchell عن فرويد فى كتابها «التحليل النفسى والحركة النسائية» (١٩٧٥)، فذهبت إلى «أن التحليل النفسى ليس تزكية لمجتمع النظام الأبوى وإنما هو تحليل لهذا المجتمع»، وأن فرويد يصف تمثيلا ذهنيا لواقع اجتماعى وليس الواقع نفسه. ولكن دفاعها عن مفهوم فرويد عن حسد القضيب وأفكاره عن الاختلاف الجنسى لم يلق القبول عند العديد من ممثلات الحركة النسائية. وقد أظهرت جين جالوب Jane Gallop أن ميتشيل تدين لأفكار لاكان فى محاولتها رد اعتبار فرويد، ولكنها تفشل فى تعميق الاستخدام الاستراتيجى الذى يقوم به لاكان لعلم اللغة عند دى سوسير.

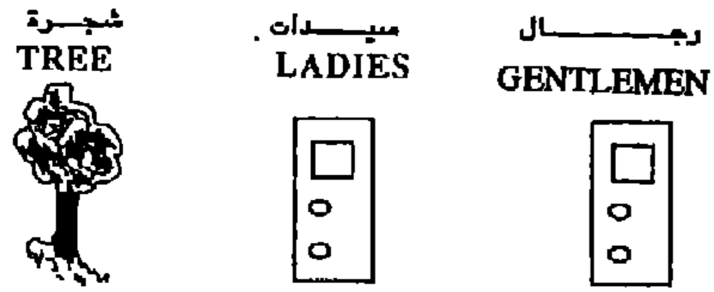
وحتم أن يصدر عن ممثلات الحركة النسائية رد فعل قاس على نظرة لاترى فى المرأة إلا أنها «سلبية، نرجسية، مازوكية Masochistic[١٠]، حاسدة للقضيب» (إيجلتون)، كما لو كان لايوجد منها شئ يمكن قياسه من حيث علاقته بمعيار الذكر، ولكن بعض ممثلات الحركة الفرنسية قد أكدن أن «القضيب»، أو «العضو»، مفهوم رمزى عند فرويد وليس حقيقة

(٩) القضيب Phallus هو الصورة المجازية لعضو الذكورة فى الحضارة اليونانية واللاتينية، ويشير استخدامه، فى التحليل النفسى، إلى الوظيفة الرمزية التى يقوم بها فى العلاقة الجدلية بين مكونات الذات من ناحية، والذات والآخر من ناحية ثانية. ولأنها المحور الذى تدور حوله نظرية التحليل النفسى، عند فرويد، فقد أطلق على النظرية هذه الصفة التى سرعان ماأصبحت، مع الحركة النسائية، مرتبطة بنزعة هيمنة الذكورة.

(١٠) المازوكية شذوذ يرتبط فيه الإشباع بالألم أو بالإذلال الذى يلحق الشخص المصاب به.

بيولوجية. فلا كان يستخدم المصطلح معتمداً على دلالته الإيحائية فى شعائر الإخصاب، فضلا عن أن الكلمة نفسها مستخدمة فى الكتابات اللاهوتية والأنثوبولوجية بمعناها الرمزى الذى يرتبط بتمثيل القوة.

وقد أفادت ممثلات الحركة من أحد رسوم لاكان التوضيحية فى الكشف عن اعتباطية الأدوار الجنسية على النحو التالى:



فالشكل الأول - الشجرة - علامة إيقونية[11] Iconic تصف التجاوب الطبيعى، بين الكلمة والشئ، وهو علامة تلخص الفكرة الشائعة قبل سوسير عن اللغة، حيث تظهر الكلمات والأشياء متحدة اتحادا طبيعيا فى معنى عام. أما الشكل الثانى يتكون من بابين، فإنه يدمر التناغم القديم بين الكلمة والشئ، فالدالان «سيدات» و«رجال» ملحقان ببابين متماثلين. و«نفس» البابين مصنوعان لدخول نسق اختلافى فى اللغة، ومن ثم نراهما بوصفهما مختلفين. وإذا طبقنا هذا [الفهم للعلاقة بين الدال والنسق اللغوى] على المرأة، وجدنا أن «المرأة» وليس أنثى بيولوجية؛ إذ لايوجد تجاوب مباشر بين جسم معين والدال «امرأة»،

[11] العلامة الإيقونية من مصطلحات الفيلسوف الأمريكى تشارلز بيرس (الذى أسس علم السميوطيقا / السميولوجيا مع دى سوسير) حيث قسم العلامة Sing إلى أنواع، أولها العلامة الإيقونية التى تشير إلى الموضوع الذى تعبر عنه الطبيعة الذاتية للعلامة فقط.

ولكن ذلك لايعنى أننا لو أزلنا النقش المشوه للدال فإن امرأة «طبيعية» «حقيقية» تبرز الضوء كما كانت قبل بداية عملية الترميز اللغوى. فنحن لانستطيع أن نخطو قط خارج عملية الدلالة إلى أرضية محايدة، كما أن أية مقاومة نسائية لمركزية القضيب (أو هيمنة القضيب من حيث هو دال) لابد أن تنبع من داخل العملية الدالة. ولقد رأينا - فى الفصل الرابع - أن الدال أقوى من «الذات» التى «تضمحل» وتعانى «الخصاء». و«المرأة» تمثل موضع ذات منفية إلى الظلمة الخارجية (القارة المظلمة) بواسطة القوة الخصائية لمركزية القضيب، ولأن هذه القوة تمارس سطوتها - بالقطع - بواسطة خطاب، أى بواسطة هيمنة منطق القضيب Phallocentrism

ولاتنفصل مسألة مركزية القضيب عن بنية العلامة عند لاكان؛ فالدال - القضيب - يعد بالحضور الكامل والقوة، وكلا الأمرين لاينال أو يتحقق كاملا مما يهدد كلا الجنسين بعقدة خصاء، والعقدة تنبنى تماما بالطريقة نفسها التى تنبنى بها اللغة واللاوعى، إذ ينتج دخول الذات الفردية إلى اللغة «انشطارا» يترتب على إحساس هذه الذات بالنقصان، عندما تفشل الدوال فى تحقيق ماوعدت به من حضور كامل (راجع الفصل الرابع). فيفتقد الذكور والإناث - بطرائق مختلفة - تكامل النزعة الجنسية المرموز إليه فى القضيب، وقد تزيد العوامل الاجتماعية المرتبطة بقولبة الهوية الجنسية من أثر هذا النقصان أو تنقص منه. ولكن القضيب - من حيث هو الدال على الحضور الكامل وليس العضو المادى - يظل مصدرا عاما لعقدة الخصاء، فالنقصان الذى وعد بإكماله لايكتمل قط.. ويطلق لاكان - أحيانا - على هذا الدال الملحاح «اسم الأب»، مؤكدا بذلك طراز الوجود غير «الواقعى» وغير «البيولوجى» لهذا الدال أو القضيب، ذلك الذى تنظم الإنسانية كلها علاقتها فى الحب والكره حول مسألة حضوره أو غيابه. هذا التأكيد للنموذج العام بنيوى تماما.

ويلعب الأب ـ بالمثل ـ دورا متميزا فى العملية التى تفضى إلى تشكيل الهوية الجنسية للأفراد. ويصف تفسير لاكان لعقدة أوديب ـ عند فرويد ـ ثلاث مراحل:

١ ـ يتحد الطفل الذكر بأمه تماما، ويرغب ـ على نحو لاواع ـ فى إكمال كل شئ ينقصها، فيتحد بالقضيب موضوع رغبة الأم. وبفعله ذلك يظهر على أنه غفل محض.

٢ ـ يحرم الأب اتحاد الطفل بالقضيب وإمكان قبول الأم لهذا الاتحاد فى آن، مما يضع الطفل فى مواجهة قانون الأب الذى يهدده بالخصاء.

٣ ـ يتحد الطفل عندئذ بالأب لأنه يمتلك القضيب (بالمعنى الرمزى)، ويتشكل إحساس الطفل بهويته الخاصة من حيث هو كائن سيأتى عليه يوم يشغل مكان الأب، ويكبت الطفل رغبته الأصلية ويتقبل بدلا منها **القانون** (الذى أسماه فرويد «مبدأ الواقع»).

ولايصل الطفل إلى الإحساس بالهوية إلا بدخوله نظام اللغة «الرمزى» المصنوع من علاقات المشابهة والاختلاف، ولا يستطيع شغل مكان الهوية الذى يعينه له النظام اللغوى إلا بتقبله الاستثناءات (إذا كان هذا فليس ذاك) التى يفرضها قانون الأب. ومن الأساسى أن ندرك الطبيعة الاستعارية لدور الأب الذى يتخذ موضع المشرع لأنه يقوم بالوظيفة التناسلية الأعلى (رغم ماآمن به الناس قديما) بل لأنه نتيجة من نتائج النظام اللغوى فحسب. إن الأم تدرك كلام الأب لأن لديها وسيلة الوصول إلى دال الوظيفة الأبوية (اسم الأب) الذى ينظم الرغبة بطريقة «متحضرة» (أعنى غير مكبوتة)، أما الطفل فلا تتم تنشئته الاجتماعية إلا بتقبله ضرورة الاختلاف الجنسى (إما هذا.. أو ذاك) وضرورة تنظيم الرغبة.

وتعترض ممثلات الحركة النسائية ـ أحيانا ـ على الوضع المتميز الذى تعزوه نظريات لاكان إلى القضيب فى عملية الدلالة. ويرين أن هذا الوضع

غير متكافئ تماما حتى لو تقبلن النظرة «الرمزية» الخالصة إلى القضيب. وتذهب جين جالوب إلى أن تطبيق مقولات لاكان على الاختلاف الجنسي يبدو أنه يفضي حتما إلى التبعية الجنسية للأنثى. فالرجل يعاني «الخصاء» لأنه لايتحقق له الامتلاء الكامل الذي وعده به القضيب. أما المرأة فهي «مخصاة» بسبب كونها ليست ذكرا. والطريق الذي تسلكه الأنثى خلال مراحل عقدة أوديب أقل وضوحا من طريق الذكر. إن عليها ـ أولا ـ أن تحول عاطفتها من الأم إلى الأب من قبل أن يستطيع قانونه القيام بتحريم سفاح المحارم. ومادامت تعاني «الخصاء» سلفا فمن الصعب ـ ثانيا ـ أن نرى مايحل ـ في حالتها ـ محل هذا الخصاء الذي يهدد تطور الذكر، فما الذي يجبرها على تقبل القانون؟ ولكن تظل لمنهج لاكان فائدته، فهو منهج يتخلص من الحتمية البيولوجية ويضع التحليل النفسي في علاقة تماس مع النسق الاجتماعي (عن طريق اللغة).

وتلاحظ جين جالوب Jane Gallop أن لاكان يميل إلى دعم خطاب «نسائي» مضاد لمركزية اللوجوس، وأن هذا الخطاب ـ رغم عدم وعيه بمناصرة الحركة النسائية ـ «جذاب» «لعوب» «شعرى»، يرفض الجزم بنتائج أو تأسيس حقائق. وآية ذلك أن لاكان عندما يسترجع السؤال الذي لم يجب عنه فرويد: «ماذا تريد المرأة» ؟ ينتهي إلى أن السؤال لابد أن يظل مفتوحا، لأن الأنثى «سيالة»، والسيولة حالة «غير ثابتة»، فالمرأة «لاتقول المماثل Pareil قط» وماتقذفه منساب Fluent. ولكن هنا، مرة أخرى، يكمن خطر الارتداد إلى مركزية القضيب الذي ينفي النساء إلى الهامش، متجاهلا إياهن، لأنهن متقلبات متبدلات لايمكن التنبو بما يفعلن. وما يمنع هذا الارتداد إلى «انفتاح» الأنثى على نسق النظام الأبوي ـ فيما يبدو ـ هو التميز الإيجابي لهذا الانفتاح، حيث النزعة الجنسية للأنثى ترتبط ارتباطا

مباشرا بالخاصية الإنتاجية الشعرية، أى بالمحركات النفس جسدية التى تمزق استبداد المعنى المركزى وخطاب مركزية اللوجوس (من ثم منطق خطاب القضيب)، وجوليا كريستيفا وهيللين سيكسوس هما أهم من قام بالتنظير لهذه النظرة.

يؤخذ تنظير كريستيفا عادة على أن المفهوم المركزى فيه هو الاستقطاب بين الأنساق العقلانية «المغلقة» والأنساق «المفتوحة»، «اللاعقلانية»، فهى تنظر إلى الشعر بوصفه «الموقع المتميز» للتحليل، لأنه يوازن بين هذين النمطين من الأنساق، وينفتح ـ فى أوقات بعينها ـ على الدوافع الأساسية للرغبة والخوف الذى يعمل خارج الأنساق العقلانية. ولقد ناقشنا من قبل (فى الفصل الرابع) تمييزها المهم بين «السميوطيقى» و«الرمزى»، الذى هو أصل العديد من الاستقطابات الأخرى؛ ففى الأدب الطليعى تغزو العمليات الأولية Primary Processes(١٢) (كما وصفها لاكان فى قراءته التى قام بها لنظرية فرويد عن الأحلام) التنظيم العقلانى للغة، وتهدد بتمزيق «الذات» المتحدة لكل من «المتكلم» والقارئ، تلك الذات التى لاتنظر إليها كريستيفا بوصفها مصدر المعنى بل بوصفها موقع المعنى الذى يمكن أن يعانى من تشتت جذرى للهوية وفقدان للتلاحم. إن المحركات التى يعانيها الطفل فى المرحلة قبل الأوديبية أشبه باللغة ولكنها لم تنتظم فى لغة بعد. ولكى تصبح هذه المادة «السميوطيقية» مادة «رمزية» فلابد لها من الاستقرار الذى يتضمن كبتا للمحركات الإيقاعية المنسابة. وإذا كان التلفظ الذى يقارب الخطاب السميوطيقى أكثر من غيره هو

---

(١٢) تتصل العمليات الأولية بالنشاط الوظيفى للجهاز النفسى، على مستوى اللاشعور، عند فرويد، وذلك مقابل العمليات الثانوية التى تميز نسق ماقبل الشعور ـ الشعور. ويتلازم التعارض بين هذين النوعين من العمليات مع التعارض بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

«البربرة» Babble[١٣] قبل الأوديبية للطفل، فإن اللغة تستبقى بعض الدفق السميوطيقى لهذه البربرة، ويميل الشاعر بوجه خاص إلى إبراز هذا الدفق. ومادامت الحركات الجسدية النفسية هى محركات قبل أوديبية فإنها ترتبط بجسد الأم، فالبحر المنساب تلقائيا من الرحم، والحسية التى تحيط بثدى الأم، هما أول مكانين للتجربة قبل الأوديبية. ومعنى ذلك أن «السميوطيقى» يرتبط ارتباطا حتميا بجسد الأنثى، أما «الرمزى» فيرتبط بقانون الأب الذى يراقب ويكبت لكى ينشأ الخطاب، إن المرأة هى صمت «اللاوعى» الذى يسبق الخطاب، و«الآخر» الذى يقف خارجا يهدد بتمزيق النظام الواعى (العقلانى) من الكلام. ولكن من ناحية أخرى، إذا كانت المرحلة قبل الأوديبية غير قائمة على التمييز الجنسى فإن السميوطيقى ليس أنثويا تماما.ويمكن للمرء القول إنكريستيفاتطرح الدعوى بالأصالة عن النساء لتؤكد حقهن فى هذا الدفق غير المقموع وغير القامع من الطاقة المتحررة، فالشاعر الطليعى - رجلا أو امرأة - يدخل جسد الأم ويقاوم اسم الأب[١٤]. ومثال ذلك مالارميه الذى يمزق قانون الأب بتمزيق قوانين النحو، ويتحد بالأم باستخلاصه الدفق السميوطيقى «الأمومى». وتنظر كريستيفا إلى الثورة الشعرية على أنها وثيقة الصلة بالثورة السياسية بوجه عام وتحرر النساء بوجه خاص إذ لابد للحركة النسائية من ابتداع «شكل من الفوضوية» يستجيب إلى «خطاب الطليعة»، فالفوضوية هى الموقف الفلسفى والسياسى الذى لابد أن تتبناه حركة نسائية عقدت العزم على تدمير هيمنة مركزية منطق القضيب.

---

(١٣) الأصوات الأولى للطفل، قبل أن يتعلم اللغة، ويدخل المرحلة الأوديبية التى ترتبط بالخضوع إلى النظام، القانون، النسق، وكل مايسميه لاكان «اسم الأب» أو «قانون الأب».

(١٤) بعبارة تفسيرية، يعود إلى مبدأ التمرد، اللامحدد، المتدفق، اللذة، ويقاوم مبدأ الواقع، القانون، النظام (اسم الأب).

وتذهب بعض ممثلات الحركة النسائية (من أمثال شانتال شاواف Chantal Chawaf ، وإكسفيير جوتييه Xaviere Gauthier ، ولوس إريجاراى Luce Irigaray) إلى أن النزعة الجنسية الأنثوية كيان خفى مجهول. ولكن مقال هيلين سيكسوس Helene Cixous «ضحكة الميدوزا» بيان شهير عن الكتابة النسائية، بيان يدعو النساء إلى أن يضعن «أجسادهن» فيما يكتبنه. وإذا كانت فرجينيا وولف قد تخلت عن معركة الكلام عن الجسد الأنثوى، فإن سيكسوس تكتب منتشية (وجدا) عن اللاوعى الأنثوى المتدفق: «اكتبى نفسك، يجب أن تسمعى صوت جسدك، فذلك وحده هو الذى يفجر المصادر الهائلة للاشعور». وليس هناك عقل أنثوى عام بل هناك خيال أنثوى جميل غير محدود. وعندما توجد الكاتبة المتحررة حقا فإنها سوف تقول:

«إنى... أتدفق. رغباتى تبتدع رغبات جديدة. جسدى يعزف أغنيات لم يستمع إليها أحد. مرة بعد مرة... أشعر أنى مليئة بسيل جارف ساطع أكاد أنفجر به ـ أنفجر بأشكال أكثر جمالا من تلك الأشكال المؤطرة التى تباع للحصول على ثروة نتنة».

ومادامت الكتابة هى المكان الذى يمكن أن يتخلق فيه فكر تدميرى، فمن العار أن تستسلم المرأة إلى تقاليد مركزية اللوجوس التى سلبت المرأة ـ فى الأغلب ـ حقها فى الكلام. ويجب على المرأة أن لاتراقب نفسها، بل عليها أن تسترد «محاسنها، أعضاءها، أقاليمها الجسدية الهائلة التى ظلت حبيسة». كما يجب عليها أن تتخلص من الشعور بالذنب (لكونها بالغة الحرارة أو بالغة البرودة، مفرطة فى عطفها الأمومى، أو فاقدة العطف). وجوهر **نظرية سيكسوس** يكمن فى رفضها للنظرية، فالكتابة النسائية: ستتجاوز دائما الخطاب الذى ينظم نسق مركزية القضيب».

وتعارض **سيكسوس** نوع الثنائية الجنسية التى روجت لها فرجينيا وولف، لتدعه إلى ماتسميه «الثنائية الجنسية الأخرى» التى «تثير الاختلافات بدل أن تلغيها». ودراسة بارت عن ساراسين (راجع الفصل الرابع) مثل كامل على هذه الثنائية فى القص. والمؤكد أن تصوير سيكسوس للنزعة الجنسية الأنثوية يذكر - فى الأغلب - بوصف رولان بارت للنص الطليعى، فهى تكتب قائلة: «إن جسد المرأة بما فيه من ألف منطلق ومنطلق للحمية... سوف يجعل اللسان القديم، المفرد، الرتيب، للأم، يدوى بأكثر من لغة». وهى تتحدث عن «المتعة» التى تجمع بين الدلالات الإيحائية للهزة الجنسية والكلام متعدد الأبعاد عند بارت وكريستيفا، أى أنها تتحدث عن لذة النص التى تصل إلى أزمة حادة (موت المعنى) بإزالة كل ألوان الكبت. هذا الانتهاك لقوانين الخطاب الذى يقوم على مركزية القضيب هو المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة، فهى فى حاجة إلى «أن تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها»، بعد أن ظلت تعمل دائما «داخل» خطاب سيطرة الذكر.

إن منهج **سيكسوس** منهج رؤيوى، يتخيل لغة ممكنة أكثر مما يصف لغة موجودة، وهو ينطوى على خطر غيره من المداخل التى ناقشناها، أى الانتهاء بالمرأة إلى تراجع لا وعى غامض، حيث يحكم صمت لاتقطعه إلا «بربرة» رحمية. وكريستيفا تدرك هذا الخطر، فهى تنظر إلى الكاتبات نظرة أشبه بنظرة فرجينيا وولف، فتراهن معلقات بين الأب والأم، فهن من ناحية يتواطأن حتما - بحكم كونهن كاتبات - مع هيمنة القضيب، فيدخلن العلاقة المتميزة بين الأب والابنة، تلك العلاقة التى تكون باعثا على الميل إلى التفوق والعلم والفلسفة والأستاذية، إلخ .ومن ناحية أخرى، نحن نهرب من كل شئ يعد قضيبيا لنجد ملاذنا فى التثبيت المفروض على الجسد الصامت التحتى، فنتخلى عن كل مايدخلنا إلى التاريخ.

هذا التخطيط الذى قدمته عن النظرية الأدبية النسائية يوحي ـ فيما آمل ـ بمجال المداخل المستخدمة في المرحلة المعاصرة وتنوعها. فلقد ثبت أنه من الصعب على ممثلات الحركة النسائية تطوير نظرياتهن دون الاستعانة بالمنظرين من الرجال. صحيح ان الكثيرات من ممثلات الحركة يذهبن إلى أن النظرية النسائية الملائمة لايمكن أن تنشأ إلا من داخل تجربة النساء، أو من لاوعيهن؛ فالنساء لابد أن ينتجن لغتهن وعالم مفاهيمهن الذى قد لايراه الرجال معقولا. ولكن هيلين **سيكسوس** ـــ وهى نبية العالم الأنثوى ـ تعتمد بشكل دال على نظريات رولان بارت وجاك لاكان. وأيا كانت المصاعب التى تواجه المنظرات فى تطوير نظرية نسائية، فإن النساء لهن الحق فى تأكيد قيمهن الخاصة، واستكشاف لاوعيهن، وتطوير أشكال جديدة من التعبير تستجيب إلى قيمهن ووعيهن، إذ لابد من إعادة تقييم القوانين الأدبية للماضى وإعادة تشكيلها، بالقدر نفسه الذى يتغير به توازن القوة بين النقاد والناقدات، وبالقدر نفسه الذى يغدو معه السؤال الخاص بالهوية الجنسية أكثر بروزا فى المجالات النظرية، فالنقد الخاص بهذه الهوية لن يقبل اللجوء إلى مادة مقبولة من نظرية قائمة. ويذهب تيرى إيجلتون ـ فى كتاب أخير له ـ إلى أن الحركة النسائية قد نجحت فى تطوير الوحدة ـ الأكثر أمانة وتحديا – بين الفعل السياسى والفعل الثقافى. إن كل نظرية نقدية هى نظرية «سياسية» ، بمعنى أنها تسعى دائما إلى التحكم فى الخطاب. وممثلات الحركة النسائية يحاولن ـ عن وعى تام ـ انتزاع نصيبهن فى خطاب القوة من الرجال، مستغلات فى ذلك كل الاستراتيجيات النظرية التى تخدم هدفهن. ولذلك، فإن النظرية النسائية ليست سوى كون صغير لكون نظرى أوسع لايخمد فيه صراع القوة.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Abel, Elizabeth (ed),

Writing and Sexual Difference (Harvester Press, Brighton, 1982), originally in *Critical Inquiry.*

Cixouse Helene,

The laugh of the Medusa, *Signs*, 1 (1976), 875-93.

de Beauvoir, Simone,

The Second Sex, trans. H. M. Parshley (Bantam Books, New York, 1949, 1961; Penguin, Harmondsworth, 1974).

Donovan, Josephine (ed),

Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory (Kentucky University Press, Lexington, 1975).

Ellmann, Mary,

Thinking about Women (Harcourt Brace, 1968; Virago, London, 1979).

Jacobus, Mary, ed.,

Women Writing and Writing about Women (Croom Helm, London, and Barnes & Noble, New York, 1979).

Marks, Elaine and de Courtivron, Isabelle, (eds),

New French Feminisms: An Anthology (Harvester Press, Brighton, 1981).

Showalter, Elaine,

A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing (Princeton University Press, 1977; Virago, London, 1978).

Woolf, Virginia

Women and Writing, intro. M. Barrett (Women's Press, London, 1979). Anthology.

خلفية عامة عن النسائيات

Barrett, Michele

Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis (Verso Editions, London, 1980).

Eisenstein, Hester,

Contemporary Feminist Thought (Unwin, London and Sydney, 1984).

Firestone, Shulamith,

The Dialectic of Sex (Women's Press, London, 1979).

Gallop, Jane,

Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction (Macmillan,, London and Basingstoke, 1982).

Millet, Kate,

Sexual Politics (Virago, London, 1977).

Mitchell, Juliet,

Psychoanalysis and Feminism (Penguin, Harmondsworth, 1975).

Rich, Adrienne,

On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966 - 1978 (Virago, London, 1980).

قراءات إضافية

Culler, Jonathan,

Reading as a woman, in *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Routledge & Kegan Paul, London, Melbourne and Henley, 1983).

Fetterly, Judith,

The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction (Indiana University Press, 1978).

McConnell-Ginet, S., Borker, R., and Furman, N. (eds),

Women and Language in Literature and Society (Praeger, New York, 1980).

Ruthven, K.K.,

Feminist Literary Studies: an Introduction (Cambridge University Press, Cambridge, 1984).

Journals:

Feminist Review, m/f and Signs, publish important work. *Diacritics* (Winter, 1975) was a special issue: Textual Politics: feminist criticism.

المحتويات

آفاق الترجمة

النظرية الأدبية المعاصرة

تأليف : رامـان سلدن — ترجمة : د. جابر عصفور

مدن الآخرين

أشعار — ترجمة: أحمد ع. حجازى

صحراء التتار

رواية : دينو بوتزاتى — ترجمـة : مـوسى بـدوى

الحب

رواية : مرجريت دورا — ترجمة : د. فوزية العشماوى

أساطير

تأليف : رولان بارت — ترجمة : سيد عبد الخالق

نشيد بحرى

شعر : فرنانددو بيسوا — ترجمة: المهدى أخريف

هبة الطوطم

أساطير الهنود الحمر — ترجمة : راوية صادق

أزهار الشر

شعر : شارل بودلير — ترجمة : محمد أمين حسونة

مرآة الحبر

نصوص : بورخيس — ترجمة : محمد عيد ابراهيم

النظرية الأدبية المعاصرة
(طبعة ثانية)

تأليف : رامـان سلدن — ترجمة : د. جابر عصفور

رقم الايداع ٩٥/٧٣٧٥

النظرية الأدبية المعاصرة

إن النقد الأدبى لن يقدم شيئاً ذا بال للقارىء إذا لم يكن هذا القارىء - أصلاً - راغباً فى تأمل الكيفية التى يقرأ بها . وإذا ظن آخرون أن النظريات والمفاهيم لا تفعل شيئاً سوى القضاء على عفوية استجابتهم إلى الأعمال الأدبية ، فإنهم يتناسون أن هذا الخطاب «العفوى» عن الأدب يعتمد اعتماداً لاواعياً على التنظير الذى خَلَّفته الأجيال السابقة ، فأصبح جزءاً من لغة الإدراك العادى.

يقدم الكتاب دليلاً شبه مكتمل للنظريات النقدية الحديثة: النزعة الشكلية الروسية، النظريات الماركسية، النظريات البنيوية، نظريات ما بعد البنيوية، النظريات المتجهة نحو القارىء، النقد النسائى، إذ تُركز كل منها على وظيفة بعينها .

وتعميماً للفائدة - إذ نفدت الطبعة الأولى فى «آفاق الترجمة» وزاد الطلب عليها - ارتأينا طرح إصدار جديد لها، حيث بساطة العرض ترادف الوضوح، فقد تأكدت جدواه للقارىء المتطلع إلى معرفة جديدة ★

Contemporary
Literary Theory

الأمل للطباعة والنشر